

FLORIAN
POTRA

AURUL
FILMULUI

**

EDITURA
MERIDIANE

Florian Potra

Scutur *2 nov. 1987, Bd.*
AURUL FILMULUI *Enilad*



Opere evocînd prezentul

Editura Meridiane

Bucureşti, 1987

Cuprins

POETICA PERSONALĂ A CRITICULUI 5

SPIRITUL DOCUMENTAR 31

„Zelig” (36); „Cazul Mattei” (41); „Germania în toamnă” (47); „Acolo unde visează furnicile verzi” (59); Contribuții românești (64); „O lumină la etajul zece” (69)

GUSTUL ȘI PASIUNEA REALITĂȚII 79

„Munca” (81); „Urda dulce” (84); „Toby Dammit” (87); „Insula” (90); Noul Film German (95); „Negustorul de legume și fructe” (97); „Eu nu vreau, totuși, decât să mă iubiți” (103); „Alice în orașe” (106); „În goana timpului” (110); „Proba de microfon” (115); „Pas în doi” (135)

METAFORISM ȘI LIRISM NEOLATIN, DAR ȘI KIRGHIZ 147

„Anul trecut la Marienbad” (149); „Nemuritoarea” (157); „Viridiana” (160); „Vaporul alb” (167); „Profesiune: reporter” (172)

VÎRSTA A TREIA 185

„A trăi” (188); „Fragii sălbatici” (200); „Umberto D” (210)

POEZIE BAROCĂ ȘI PNEUMATICĂ 224

„Opt și jumătate” (235); „Roma” (250)

TREI APOLOGURI, DINTRE CARE DOUĂ ROMÂNEȘTI 257

„Repetiție cu orchestra” (258); „Croaziera” (274); „Concurs” (278)

INEVITABILA ADDENDA TV 290

Un serial de televiziune ca puține altele: „Helmat” („Patrie”) 290

PERORATIO 314

AUTORII ȘI OPERELE LOR (Fișe bio-filmografice) 324

Poetica personală a criticului

Dacă subtitlul primului volum al *Aurului filmului* — „Opere evocînd trecutul” — părea și chiar era pe deplin acoperit, de îndată ce avea în vedere filme istorice, cu acțiunea înscrisă în epoci mai mult ori mai puțin îndepărtate, în cazul acestui al doilea volum — „Opere evocînd prezentul” — formularea poate să apară contradictorie și să trezească perplexități. Cum să evoci, adică să amintești, să rechemi în memorie sau (într-o ultimă accepție, înregistrată în atît de utilul, deși încă incompletul, dicționar de sinonime al soților Luiza și Mircea Seche) să reconstitui un fenomen actual, o întîmplare, o acțiune a prezentului, desfășurată sub propriii tăi ochi? Nu ar fi fost, eventual, mai nimerită o propunere de tipul „opere consemnînd/înregistrînd prezentul”, convenabilă și mentalității contemporane, marcată de ascensiunea irezistibilă a *mass-mediilor*? Ca un răboj încrestat în grinda zilei de azi?

Justificările gemenității evocare-prezent sînt mai multe, suficiente. În primul rînd, e vorba de opere ale unei arte a spectacolului și nimic nu ne împiedică să le integrăm, înnobilîndu-le, străvechii și încă eficientei definiții aristotelice a tragediei și comediei, din care aici ne avantajează să reținem ideea acțiunii săvîrșite, terminate, încheiate, care a avut loc, deși Stagiritul nu omisese să observe: „Cînd își plăsmuiește fabulele și își desăvîrșește lucrarea scriînd-o, poetul trebuie să facă în așa fel încît să pară că întîmplările s-au petrecut chiar sub ochii săi: fiindcă, văzînd lucrurile în plină lumină, ca și cum ar fi fost el însuși prezent, de față, la desfășurarea faptelor, poetul va izvedi tot ce se cuvine și nimic nu-i va scăpa din amănuntele potrivnice efectului

dorit". De această problemă s-a ocupat, în secolul nostru și spre folosul artei cinematografice, Lukács György, dincolo de scrierile sale de critică și estetică literară, în răspunsurile date unui chestionar al „învățăcelului” Mészáros István, care se pregătea să elaboreze un tratat de estetică a filmului („Cinema nuovo”, nr. 135, sept./oct. 1958). În perspectiva sfertului de veac scurs, riposta lui Lukács ne întâmpină cu o anumită doză de contradictoriu, oricât de ispititoare i-ar fi sugerările. În viziunea lui Lukács se produce, înainte de orice, o suprapunere a timpului operei și a timpului reprezentării acesteia. Totul pleacă de la paralela, mereu avută în vedere de teoreticienii (dar și de practicienii) anilor '20 și '30, dintre teatru și film. „Pe scenă, observă Lukács, actorul e prezent în mod fizic, pe când în film figurează doar imaginea sa. Însuși acest fapt face ca oricare moment al dramei reprezentate să se desfășoare în prezent; a fi fotografiat, în schimb, înseamnă un anumit trecut”. Acest anumit trecut e propriu, desigur, și dramei (scenice, teatrale), dar Lukács nu o acceptă ca „gen proxim” al filmului: în faptul că actorul, pe peliculă, nu e o prezență fizică, fiind „fotografiat”, se cuvine a citi o „caracteristică a filmului, care e mult mai apropiat de epică decât de dramă”. Evident, nimeni nu e autorizat să creadă că Lukács n-ar fi învățat pe dinafară diferențele statornicite de Aristotel între poezia tragică și epică: „Poetul trebuie[...] să țină seama că nu se cade să-și elaboreze tragedia în mod epic. Prin epic înțeleg, de fapt, un conținut deosebit de bogat, ca și cum cineva ar voi, de pildă, să dramatizeze întreaga materie a «Iliadei»”. Totuși, Lukács nu crede într-o filiație teatru-film: „Continua conștiință de a vedea o fotografie — în contrast cu teatrul — ne îndeamnă să considerăm că trecutul e predominant față de prezent, iar faptul acesta apropie, încă o dată, filmul de epică. E o problemă asupra căreia trebuie reflectat îndelung, și anume aceea a totalității obiectelor. Am mari îndoieli că s-ar putea pune această problemă în legătură cu filmul”. Așadar, epica, mai precis: romanul, ar fi mătușa sau unchiul, dacă nu chiar mama/tatăl filmului, care film, totuși, deși înfruntă problema „totalității obiectelor”, în rînd cu epica, nu e în stare să o rezolve. „După părerea mea — continuă Lukács — dacă filmul are vreo legătură de rudenie cu vreun gen literar, acesta e mai degrabă nuvela, decât romanul, iar nuvela nu cunoaște, nici ea, nevoia totalității obiectelor. Faptul că în nuvelă și

în film, nu se acordă prea multă importanță și lumii obiectelor, din respectiva perioadă de viață reprezentată, nu înseamnă încă totalitatea obiectelor". Lukács recunoaște imediat după aceea că aceasta e o chestiune deocamdată neelaborată de estetică, iar în cazul filmului ar trebui „găsite legile estetice potrivit cărora apare în el, în film, lumea obiectelor", totalitatea și — cum subînțelegea critica secolului trecut — simultaneitatea acestora. Concomitent cu aceste gânduri, Lukács se socotește autorizat să distingă drama de epică — dându-i chiar precădere — în funcție de dialog: „Drama e construită exclusiv pe dialog, pe cînd, în film, rolul dialogului nu e fundamental". Greu de acceptat o asemenea conduită estetică, astăzi.

Sușinerile lui Lukács sînt din aprilie 1958, dar între timp, în octombrie 1969, Pier Paolo Pasolini a stabilit, irevocabil, dreptul dialogului, — mai mult, al cuvîntului, — la revendicarea unui rol esențial în film, echivalent cu acela al imaginii (vizuale): „Un examen obiectiv al sistemului de semne propriu cinematografului ne dezvăluie, înainte de orice, că acesta e a u d i o v i z u a l: imaginea și sunetul constituie, cum ar spune un istoric al religiilor, o «bi-unitate»". Pe temeiul acestei certitudini, Pasolini se încumeta să considere cuvîntul oral ca o „minunată, miraculoasă posibilitate a cinematografului". O posibilitate reală, practică, afirmată și confirmată cu fiecare film sonor (vorbit), și ar fi păcat să fie irosită în numele unei prejudecăți, oricît de adînc înrădăcinate, cum e aceea a primatului absolut al imaginii vizuale în raport cu cea sonoră (prejudată și primat moștenite de la vîrsta, definitiv asfințită, a filmului mut). Excelentă mi s-a părut, astfel, după Pasolini, intervenția lui Henri Wald (în *Homo significans*), care mi-a îmborsărit încrederea în propriile poziții: „Activitatea creatoare a gîndirii este în primădie de cîte ori se acordă mai multă importanță vizualului decît auditivului. Scăpat de sub controlul auditivului, vizualul tinde să degradeze ideile în imagini și să anuleze încetul cu încetul distanța critică dintre semnificant și semnificație. Așa începe hipertrofia vieții exterioare în dauna celei interioare, a producției în detrimentul creației, a nevoilor materiale în paguba celor spirituale, a experienței împotriva rațiunii și a prezentului împotriva viitorului. Lumea își pierde adîncimea de gîndit și rămîne doar o suprafață de privit".

Așa cum am făcut în 1984, mă simt dator și acum, după aproape trei ani, să-mi reafirm credința în componenta sonoră, auditivă a filmului, ridicînd-o la fastul mereu privilegiatei componente vizuale. În alți termeni, nu e adevărat — cum credea Lukács — că „*dialogul, în film, nu e fundamental*”: dimpotrivă, este important, depășind simțitor brusca lui asimilare lukácsiană la dialogul din roman sau din nuvelă. Căci, spre deosebire de acestea, în film, dialogul poate să devină — fie și pentru o unică secvență — „*purtător exclusiv al acțiunii și al reprezentării omului*”. Purtător, posibil, se va spune, dar chiar exclusiv? De bună seamă, în oceanul de exaltare a vizualității în care înotăm de (prea) multă vreme, apare ca un fel de impietate, de blasfemie, să susții componenta sonoră — verbală, mai precis — a filmului, a artei filmului. Cu toate acestea, cu o singură replică-cheie omisă, sărită — să zicem, dintr-un accident al proiecției în sala de cinema —, e amenințată, e compromisă însăși înțelegerea sensurilor profunde, „secunde”, ale mesajului. (Cine ar putea pricepe, de pildă, *Profesiune: reporter* al lui Michelangelo Antonioni în absența „parabolei-apolog a orbului”, a monologului rostit în final de eroul central, David Locke?) Firește, ar fi aberant să ne închipuim — geamăn născut cu întîrziere al *Cinematografului - artă figurativă* de Ragghianti — un „cinematograf - artă verbală”. Aceasta nu înseamnă, însă, că filmul nu ar fi și o artă verbală, a cuvîntului, oferind, așa cum visa Pasolini, un admirabil prilej pentru reînvierea „poeziei orale” a străvechilor aezi. Cunoscutul critic de artă Carlo L. Ragghianti și mai puțin cunoscutul la noi Guido Calogero (*Lecții de filosofie*, vol. III, în cap. XIII: „Fotografie, cinematograf, artă scenică”) deplîngeau, imediat după al doilea război mondial, faptul că multor spectatori și chiar multor critici le scapă caracterul figurativ, plastic, adică vizual, al cinematografului; să-mi fie permis, din miezul anilor '80, să deplîng, polemic, faptul că multor teoreticieni — spre deosebire de public — le mai scapă, încă, dimensiunea verbală a filmului, chiar și după inteligentul enunț al lui Pier Paolo Pasolini: „*Imaginea și cuvîntul, în cinematograf, sînt un singur lucru: un topos. Depinde de locul în care e plasat spectatorul, pentru ca acesta să le perceapă ca pe un singur lucru sau ca pe un lucru (mai mult sau mai puțin) divizat, disociat. Uneori pare*

incredibilă distanța care desparte izbucnirea tunetului de lumina fulgerului: adică, pare incredibilă atîta diacronie între imagine și sunet. [...] În realitate, fenomenul fulgerului și tunetului este un fenomen atmosferic unic: cinematograful este, cu alte cuvinte, audiovizual". Iar în încheierea scurtului său eseu (*Cinematograful și limba orală*), același autor revine asupra argumentului, subliniind echivalența, omogena „repartizare” sau „contopire” a elementului vizual și a celui auditiv. Insistența în direcția acceptării și asumării definitive, fără rezerve, a sunetului, respectiv a cuvîntului, din partea gînditorilor filmului, ar putea să pară pedantă; în realitate, e dictată de țeluri polemice, menite să înfrîngă și să depășească obstinarea celor mai mulți întru fluturarea în continuare a primatului absolut al vizualității. Or, cea mai elementară dintre experiențe ne învață: e suficient să se blocheze sonorul (dialogul) în orice sală de cinema din lume pentru a se demonstra nevoia stringentă de sunet, de cuvînt, înainte de toate. (Și devine inutil să mai insistăm asupra locului comun cu privire nu numai la năzuința spre cuvînt a cinematografului mut, ci chiar la existența acestuia, a cuvîntului scris, prin inserturi).

La drept vorbind, Lukács afirmă, pe de o parte, că — în contrast cu drama scenică, bazată exclusiv pe dialog (să fie, oare, adevărat, astăzi, că reprezentația teatrală se bazează exclusiv pe cuvînt?) — rolul dialogului în film nu este fundamental; pe de altă parte, însă, esteticianul ungar precizează că, în film, „întrucît dialogul nu e purtătorul exclusiv al acțiunii și al reprezentării omului, dialogul înseamnă ceva calitativ deosebit de ceea ce se întîmplă în dramă. [...] Lucrurile se petrec cu totul altfel în film. În film, tocmai prin faptul că protagonistul și ambianța sînt omogene, adică amîndouă elementele nu sînt realitate directă, ci reflectarea ei (în timp ce, pe scenă, actorul e real, iar mediul e o reflectare gata elaborată), se creează un mediu omogen comun, în care ambianța e purtătoarea conținutului, cel puțin tot atît cît e și omul. Și acest fapt are numeroase analogii cu epica”. Nu se înțelege, totuși, prea bine ce anume îl împiedică pe Lukács să încorporeze ambianței și, mai ales, omului, dimensiunea sonoră a cuvîntului și a zgomotelor? Și nu atît dintr-o nevoie de dreaptă cumpănire și de omogenitate a componentelor audiovizuale ale artei filmului, cît — cu deosebire — în numele unui alt concept drag lui

Lukács și, ca atare, acceptat cu brațele deschise: acela al „omului total”, al totalității reprezentării vieții, a lumii. „Aprob din plin — îi răspunde maestrul, elevului — accentul pus pe omul total. Se cuvine, totuși, să adăugăm că, spre deosebire de viață, unde omul total se află în fașa totalității eterogene a realității, în orice artă omul total s-a îndreptat spre un anumit *„mediu particular, omogen. . .”* Dar omul acesta total vorbește (în sens kantian, o știu pînă și cititorii de eseuri cinematografice), iar imaginea lui ar fi surdă fără sunet, fără glas, după cum sunetul, glasul, ar fi orb fără imagine.

Ce semnificație are „totalitatea”, „reprezentarea totalității” în film? Fără a ignora explicațiile istoriste propuse de Tudor Vianu (în *Opere*, vol. VII, *Studii de estetică*), în care accentul principal cade pe rotunjimea de organism a operei de artă — „arta ca *totalitate organică*” —, înclin în direcția pozițiilor lui Lukács, care, ca și Vianu, are în vedere recuperarea stratului rațional al poeziei, al expresiei artistice: „*Intrucît trebuie să reflecte aceeași realitate ca știința și ca filozofia — scrie Lukács — și întrucît această reflectare e la fel de universală și caută, și ea, totalitatea, ca știința și filozofia, arta nu poate să se lipsească de acea sferă, de acel nivel al realității obiective și al reflexului ei obiectiv, al căror conținut, a căror formă, a căror extensiune sînt definite de concept. Tocmai cele mai mari valori artistice de care dispunem — tragedia greacă, Dante, Michelangelo și Shakespeare, Goethe și Beethoven — nu ar putea să existe dacă ar fi just să se excludă din lucrarea artistică cea mai înaltă conceptualitate*”. Cu un ochi încă la filmul mut, Umberto Barbaro recunoaște: „*Limbajul conceptelor îl vom relega așadar, cu adevărat, în inserturi și dialoguri*”. Cu amîndoi ochii deschiși spre filmul sonor — expresie cinematografică proprie contemporaneității noastre — vom spune răsplat că dialogurile, cuvîntul, în film, pot să preia, cu supremă autoritate, nu doar sarcina de a exprima concepte (abstracte), ci și pe aceea de a împinge înainte acțiunea, de a fi un factor portant la fel de dinamizator ca gesturile și mișcările corpului uman. La urma urmei, de ce să renunțe filmul, arta filmului, la expresia cea mai nobilă a condiției umane: „*Inima și mintea, ce enigmă!*” — cu aceste cuvinte se încheie *Limelight* (Luminile rampei);

un film în care Calvero-Chaplin mai spune, arătându-și fruntea: „Acesta e cel mai frumos dar... În pușinii ani care mi-au mai rămas am nevoie de adevăr. Adevăr. E tot ceea ce îmi mai rămîne. Și tot ceea ce mai vreau. Și, dacă se poate, un pic de demnitate”. Am putea imagina filmul lui Chaplin — să nu uităm: autor cu totul refractar, inițial, la pătrunderea cuvîntului pe ecran — fără aceste replici, menite să întregească și să nobiliteze antepenultima operă a genialului cineast? Evident că nu, după cum nu am mai accepta nici ultimul dintre produsele comerciale, fără dialogurile perfect apte — ca în teatru — să împingă acțiunea înainte. Ba chiar să ofere și ocazii de „poezie orală”, cum se arată a fi următoarele replici, extrase tot din *Limelight*, pentru a ne păstra într-un același cadru, unitar. Aristarco le citează aproape cu un soi de mîndrie, deși nu subliniază suficient — nu simte această nevoie — că funcția izbăvitoare e dobîndită de și prin cuvîntul rostit: „Eliberat de orice mască — arată Aristarco în capitolul «Chaplin, inima și mintea» din *Dizolvarea rațiunii* —, Chaplin dezvăluie chipul omului, al oamenilor, rostește răspicat ceea ce alte filme lăsau doar să se intuiască. Irump, astfel, respectul și dragostea sa pentru om, pentru viața umană: conștiință, existență, fericire. Balerinei Terry, care abia și-a revenit din leșin, îi spune: «A fost nevoie de milioane de ani pentru a face să evolueze conștiința umană, și acum dumneata vrei să o anulezi. Să anulezi miracolul întregii existențe, mai important decît orice lucru din univers. Ce pot să facă stelele? Nimic. Strălucesc și-atît. Dar soarele, care aruncă flăcări înalte de două sute optzeci de mii de mile? Este, el, conștient? Nu. Dar dumneata, da». Și după aceea: „Fericirea... Există, și-o spun eu... Ascultă-mă, cînd eram copil mă plingeam mereu tatii că nu am jucării. El îmi răspundea că asta (își arată fruntea) e cea mai grozavă jucărie din cîte s-au născocit vreodată. Aici e taina fericirii. Viața e minunată dacă nu ți-e frică de ea. Nu e nevoie decît de curaj, de imaginație ... și de un pic de bani ... Pentru ce trebuie să lupși? Pentru viața însăși. Și nu-i destul?... Pentru a o trăi, pentru a o îndura, pentru a te bucura de ea. Viața e un lucru frumos, magnific; chiar și pentru o meduză... Trăiește! Trăiește! Trăiește!»”.

Ar fi, oare, posibil să se interpreteze mesajul umanist din *Luminile rampei* în lipsa acestor cuvinte pronunțate

în dialog? Nu, desigur. Stimulează ele acțiunea, emoția, gândirea spectatorului? Le face să progreseze? Nici nu mai are importanță, de îndată ce ele dau un impuls gândirii și sensibilității spectatorului, adâncindu-le, îmbogățindu-le. Bineînțeles, cuvântul în film nu e chemat — nu există o asemenea necesitate — să asume, de pildă, o valoare de „scenografie verbală”, ca în tragedia ateniană și, mai ales în opera lui Shakespeare, adică să furnizeze abundente detalii în legătură cu locul de desfășurare al conflictelor, cu o finețe a semnificațiilor ce se strecoară pînă și în adverbe, la marele Will, expert făuritor de decoruri prin/din cuvinte (bunăoară, în prologul la *Henric V*, dar și în *Visul unei nopți de vară*). La greci, o asemenea conduită verbală e mai zgîrcită, limitată la sumare indicații, ca în *Oedip la Colonos*, unde Antigona spune: „*Sfînt e codrul acesta. Bogat în lauri, măslini și viță de vie: din sîmul lui se aud triluri îmbelșugate de privighetori îmbrăcate în pene*” (tautologie demult semnalată și acceptată!).

Se înțelege de la sine, dialogurile din filme nu vor descrie amănunțit ambianța, cuvintele lor nu „se fac scenografie”, chiar dacă anumite completări legate de ceea ce imaginea vizuală nu are putința de a oferi, rămîn posibile: mirosurile, parfumurile, de exemplu, sau însușirile tactile ale lucrurilor. Filmul are darul să îmbrățișeze, într-un singur cadru, o situație complexă și completă: mișcare a eroilor, enumerare descriptivă a obiectelor, aproape în „totalitatea” lor. Este efectul imensei „lăcomii” a artei filmului de realitate fizică, de viață concretă. Și totuși, ce imprevizibilă e viața (socială) și ce farse e în stare să joace! Atunci cînd, după ce a fost parcat pe o linie de așteptare timp de o jumătate de secol, Cesare Zavattini, marele Sacerdot al neorealismului, teoreticianul ireductibil al „filării” și al decorului natural, a izbutit să realizeze, ca *autor*, primul său film, la vîrsta de 80 de ani!, Zavattini cel pătimaș îndrăgostit de turnarea în „aer liber”, de adevărul exteriorilor, tocmai el, Cesare Zavattini, a fost nevoit să rămînă pe un platou de la Rai-TV și să recurgă la ultrasimplificate decoruri de mucava și de placaj, precum și la indispensabile ecritouri în tradiție chinezească, elisabetană și brechtiană, și nu doar pentru a sugera schimbări de locuri, ci și entități (cantități) umane; de exemplu, o manifestație de stradă e „mimată” de cîțiva figuranți, dar un panou precizează că aceștia sînt zeci de

mii, *pars pro toto* : nu e, oare, metonimia figura-principe a cinematografului? Primul și, poate, ultimul film al lui Zavattini se intitulează *La veritàaaa* (*Adevăăăăărul*) și, cu tot patosul lui, sau tocmai datorită patosului, apare ca o autoironie: „*Ar fi trebuit să mă sinucid în fața telecamerelor, dar nu am avut curajul*” — se confesa Zavattini după „premiera absolută” și nu se referea, cred, numai la meschinătatea „condițiilor materiale” în care și-a întruchipat visul de o existență (închinată cinematografului!). Se gândea, de bună seamă, mai ales la trădarea propriei poetici, aceea a „*surprinderii vieții în însuși actul de a fi trăită, în maximumul său de cotidianitate.*”

Am adus vorba de Zavattini sub semnul unui paradox, de amară reflecție asupra „simpaticei sale ușurări senile”, cum i-a fost casaț filmul. Mai folositor ar fi, însă, să o întoarcem, vorba, spre Zavattini ca mentor spiritual al celui mai important și mai semnificativ curent cinematografic de după război, neorealismul, din care a derivat, direct sau indirect, aproape tot ce s-a realizat ulterior, pe toate meridianele, în materie de artă a filmului. Nevoia de „totalitate”, fără a fi subliniată dinadins — deși Rossellini a susținut și ilustrat în *Roma oraș deschis* și în *Paisà*, îndeosebi, conceptul analog de „coralitate” — este resimțită și de purtătorul de cuvânt al esteticii neorealiste: „*Luarea în stăpânire de către conștiința noastră a corelării dintre tot ceea ce există și, prin aceasta, a unei decisive și constante prezențe a oamenilor (a oricărui om) în tot ce se întâmplă, obligă la o dăre de seamă continuă, ceas de ceas, persoană cu persoană. Iar nestăvilitul dor al cinematografului de a vedea, de a analiza, «foamea sa de realitate», este omagiul concret adus celorlalți oameni, adus tuturor celor ce există.*”

Nu ezit, fiindcă aceasta răspunde unei vechi convingeri, peste care s-a prins, poate, o crustă de prejudecăți, să deschid o paranteză ospitalieră în onoarea aceluiași Zavattini, care își prelungește astfel gândirea: „*Aceasta deosebește, printre altele, neorealismul de cinematograful american. Poziția americanilor e, de fapt, în antiteză cu a noastră: în timp ce pe noi ne interesează realitatea înconjurătoare care ne învecinează cu noi înșine, și ne interesează să o cunoaștem pînă în adîncuri în mod direct, americanii continuă să se arate mulțumiți de o cunoaștere edulcorată, prin intermediari, prin transferuri. Astfel că, în timp ce în America poate să existe o criză de subiecte, o asemenea criză la noi*

e imposibilă. Pentru noi nu poate să existe o carență de teme, pentru că nu există carență de realitate". Referirea este, firește, la America hollywoodiană, al cărei cinematograf privilegiază acritic „încrederea în viață, sentimentele bune, identificarea cu instituțiile etc., totul fiind încoronat prin nelipsitul *happy end*... Nu există filme americane în care, la momentul oportun, să nu se aducă laude moravurilor și măreției acestui popor. Abilitatea americanilor constă în alegerea optimă a acestui *moment oportun*. Ei ne fac să înghițim un hap, fără să ne dăm seama, cu gura închisă".

Se ascunde în aceste rînduri ale „utopicului" Zavattini un adevăr care vizează într-o anumită măsură și teoria și practica oamenilor de cinema de la noi, inclusiv pe producători. De fapt, două adevăruri, unul „tehnic", celălalt ideologic, cultural. Și cinematograful nostru vrea să facă, cel puțin în zona sa medie, care e și cea mai consistentă, așa cum face cinematograful hollywoodian, dar fără să fi asimilat „lecția" acestuia cu privire la găsirea și aplicarea procedeeelor, a schemelor, a rețetelor destinate să ducă la succes. Cu alte cuvinte, cineaștii noștri nu reușesc, uneori, să ne facă să înghițim hapurile lor cu gura închisă: gura o închidem după film. În al doilea rînd, puținătatea scenariilor (sau numai a ofertelor) de care dispun Casele noastre de film, indică o „criză de subiecte", fără ca aceasta să aibă o acoperire într-o „carență de realitate". Dimpotrivă, realitatea românească a zilelor noastre fi întîmpină pe cineaști cu o mare bogăție de teme, cu o fenomenologie și cu o problemă dintr-una dintre cele mai dense și mai încărcate de semnificații. Toate acestea nu pătrund direct, cum voia Zavattini, în filme, pentru a fi „recreate" și transmise, tot direct, din și prin filme, spectatorilor, ci, cel mult, la modul „edulcorat". Depășesc o asemenea limită, firește, filmele-operă de artă, cele care se apropie de reprezentarea totalității lucrurilor și a „omului total".

Faptul că, așa cum recunoaște și Lukács, „în orice artă omul total se confruntă cu un *mediu anume, omogen*" și că tocmai acest „*mediu omogen constituie unul dintre momentele principale ale divergenței genurilor și a diferitelor arte (dar și, bineînțeles, în anumite cazuri, și ale afinității dintre ele)*", nu înseamnă că utopia omului total nu rămîne, nu persistă ca o utopie pozitivă, iar distanțele variabile pe care le stabilesc cineaștii față de ea, în lucrările lor concrete,

devin posibile criterii de valoare. Căci năzuința către o cuprindere din ce în ce mai amplă a realității anulează în aceeași măsură parțialitatea, „sectorialitatea” unei perspective mărunte și meschine. Nevoit să se miște într-un „mediu” fatalmente particular — „singular”, spune Lukács, de unde trebuie să se ajungă la „particularul” prin care se stabilește joncțiunea cu „universalul” —, autorul cinematografic apare cel mai adesea cu o viziune și cu o concepție parțială despre întreg. Dar întrebarea gravă nu e dacă tema aleasă (parțială) există aievea, ci dacă nu cumva cineastul pretinde că ea, tema, epuizează (toată) realitatea: „*Arta — scrie Guido Aristarco în Marx, cinematograful și critica filmului — este de bună seamă și martora unor rupturi dureroase; dar, pe lângă involuții, există totodată și evoluții, oameni care se împotrivesc dezintegrării omului; și astfel de oameni fac parte, firesc, din realitate. Cum să se poată nega că istoria, în pofida contradicțiilor sale, a antinomiilor sale inevitabile, a regresivului, nu se mișcă înainte — și, în mod sigur, nu în virtutea fatalității —, că modificările istorico-sociale nu ar incide deloc asupra vieții noastre? [...] Oceanul absolutei subiectivități, ca și acela al obiectivismului absolut, labirintul, nivelarea pasivă a tot și toate, nu constituie, repetăm, realitatea, ci doar o parte a ei*”.

Pentru a depăși, într-o măsură, abstracțiunea discuției, i-aș invita, pentru o clipă, în centrul ei, pe frații Paolo și Vittorio Taviani, (astăzi cinești de primă mărime) cu o intervenție polemică de acum un sfert de secol, de pe vremea când erau aproape anonimi și numai revista „Cinema Nuovo” și Aristarco credeau în ei. E vorba de articolul *Angajare civică și drepturi ale fanteriei* (semnat împreună cu Valentino Orsini, colaborator apropiat al fraților Taviani la începutul anilor '60); e o scriere importantă și pentru că reprezintă o profesiune de credință ideologico-estetică, și pentru că se leagă efectiv de o experiență cinematografică nemijlocită, deci de o poziție teoretică verificată de practică. Autorii încep prin a-și preciza optica față de însuși conceptul de „angajare civică” (sau „politică”), arătând că nu îi interesează teme generale, cum ar fi bunăoară, cea „universală” din *Crucișătorul Potiomkin*: masele și revoluția, ci se simt atrași de teme particulare, înnodate de situații și dezvoltări ale actualității politice și sociale. O temă „parțială”, restrictivă chiar, recunosc cei doi Taviani, ba și mai mult încă: o temă „comandată”,

cerută, propusă. (Ceea ce, la noi, s-ar chema o „comandă socială”). Cu bună știință (și conștiință) cei doi cineaști acceptă — aş zice, dacă mi-ar fi îngăduit — să stea într-un picior, pe o suprafață de câțiva centimetri pătrați: „mediul” lui Lukács, redus la minimum. „Cum să înfruntăm, deci, o asemenea temă civică?”, se întreabă autorii cu privire la cea din *I fuorilegge del matrimonio* (Delincvenții căsniciei), dar înainte de a răspunde răspicat, ei țin să observe că „în genere, cineaștii înșiși, cei care se consideră angajați plenar și, în același timp, sînt și prestigioși, tocmai aceștia diminuează valoarea temei. Sînt cei care o reduc la un enunț, oricît de vibrant. Cei care abdică, în numele temei, de la drepturile fanteziei, de la propria lor autonomie de autori...” Urmează răspunsul la întrebarea pusă, nu înainte de a fi luate anumite distanțe în raport cu diversele modalități și procedee („metode” se numeau acum treizeci de ani), de la cinematograful direct la zavattiniana „filare”, propunîndu-se, firește, o cale proprie: „Noi am înțeles datul cetățenesc obligatoriu (tema) ca pe o provocare, ca pe o sfidare a fanteziei noastre. Odată acceptată tema inițială (comanda — n.n.), căutăm să o reinventăm, să o silim să devină momentul provocator al stărilor și dispozițiilor noastre sufletești, al motivelor noastre de cercetare culturală și umană. Mai mult: însăși fixitatea, obligatorietatea temei centrale ne-au îndemnat să o investim cu toate ipotezele noastre de fantezie și de limbaj, legîndu-le de discursul nostru personal ca autori”. Și încă ceva: sub semnul lui Engels și al lui Brecht, „atitudinea noastră față de materia de povestit e o atitudine a pasiunii și a ironiei, de participare și detașare, potrivit constantei tangențiale a stilului nostru...” Așadar, autorul cinematografic, tînăr sau vîrstnic, adult însă artistic, e stăpîn pe un „discurs personal”, adică pe o proprie filosofie a omului și a artei, pe o modalitate proprie de a lua contact cu realitatea și de a o revela filmic, pe scurt, dispune de un stil, care definește însuși felul specific de cunoaștere, ca și folosirea „tehnică” a mijloacelor de expresie. Firește, succesul va fi cu atît mai sigur, cu cît producătorul va putea „ghici” cu justete autorul cel mai potrivit, cu cele mai numeroase „afinități elective” în raport cu tema propusă. Ceea ce nu înseamnă că ar fi interzise intuițiile dialectice ale *contre-emploi*-ului, atribuirea anumitor sarcini ideologice și estetice unor realizatori cu preo-

cupări, firi, temperamente, dacă nu de semn contrar, cel puțin străine de acestea. Într-un fel, chiar cazul din urmă pare a fi preferat de frații Taviani, dacă avem în vedere îndârjirea pusă în ambiția de a „investi” tema cu toate darurile fanteziei lor creatoare: or, a *investi*, în alte limbi neolatine, nu înseamnă doar a „plasa” sau a „îmbrăca, învălui” (de la *in* și *vestire*), ci și a „asedia”, eventual a „ataca”. Astfel, „provocat”, „sfidat” de temă, de „fixitatea” ei, autorul o asediază, o împresoară cu propria imaginație, oarecum agresiv, pentru a ajunge la totala ei dominare. Nu e greu de desprins și dintr-o situație astfel descrisă — care, recunosc frații Taviani, nu reprezintă decît „una” dintre numeroasele căi de abordare a filmului cetățenesc, astăzi — decisiva insubstituibilă valoare a dialogului prealabil dintre producător (comanditar) și autor (executant), pretutindeni în lume. Chiar și în ipostaza fastă — frecventă, de exemplu, în R.F.Germania — — cînd autorul e propriul său producător, dincolo de faptul că, și acolo, puțini sînt cineaștii care își permit luxul de a nu apela la coproducții, adică la cooperarea cu alte persoane și instituții, îndeosebi în materie de capitaluri. Dar și în varianta ideală a cineastului și producătorului contopiți într-o unică entitate e aproape imposibil să nu se asiste la o dedublare a personalității, căci jumătate din cugetul și comportamentul autorului va fi condiționată de jumătatea producătorului, cu excepția împrejurării în care jumătatea-producător pune banii pe masă și dispare imediat: așa i s-a întîmplat lui Vittorio De Sica, producător și regizor al celebrei „trilogii” *Hoști de biciclete*, *Miracol la Milano* și *Umberto D.* Asemenea coincidențe însă, sînt foarte rare, departe de a constitui regula.

Cerînd artistului să tindă spre „*reprezentarea omului total*” și în același timp recunoscînd temeritatea și dificultatea întreprinderii, aproape o aventură, criticul se vede nevoit, pentru a-și exercita cu mai multă rigoare și probitate meseria (și talentul), să își lărgască, și el, și să-și multiplice mijloacele de investigație, judecată și comunicare. Aceasta e totuna cu recunoașterea nevoii de „interdisciplinaritate”. Adoptarea unei unice „metode” sau „modalități” de a face critică — oricare ar fi aceasta și oricum i s-ar spune: istorică, stilistică, freudiană, sociologică, semiotică, militantă etc. — duce, astăzi, la unilateralitate și monotonie.

Dimpotrivă, căutarea unei integrări a metodelor și instrumentelor în vederea unei cercetări pe cât se poate exhaustive e recomandabilă. Are, de aceea, dreptate Maria Corti să conchidă într-un studiu din anii '60 dedicat tocmai înnoirii drumurilor criticii literare (și de artă): teoreticianul, istoricul, criticul „*va căuta, rînd pe rînd, instrumentele cele mai funcționale și pertinente, adică acelea care se potrivesc cel mai bine interpretării cu maximum de aproximație a unui anumit exemplar de operă de artă.* [...] Numai interacțiunea diferitelor puncte de vedere și de plecare, critice, și a respectivelor tehnici de lucru permite să fie luminat, în cea mai mare proporție posibilă, produsul artistic. Cu alte cuvinte, opera de artă se realizează la diferite niveluri de conținut și de formă, este un mesaj foarte complicat, în care s-a produs o unificare, adică o organizare a planurilor de limbaj, de ritm, de semnificate conotate, de teme, de idei; de aici, posibilitatea și fecunditatea diferitelor tipuri de abordare a operei... precum și convergența lor finală”.

Pentru critica de film, în special, devin — după opinia mea — absolut necesare osmoza, schimbul permanent, dialogul cu alte critici „sectoriale”: muzicală, plastică, teatrală și, în primul rînd, cu cea literară. Unii împing, eventual, prea departe pietrele miliare ale acestei necesități, proclamînd — la limită — că operele de artă importante, capodoperele cinematografice, nici nu pot fi înțelese fără o temeinică familiarizare cu istoria muzicii, a artelor figurative, a dramei și a spectacolului teatral; a literaturii. Nu puține monografii ale unor cinematografii naționale încep prin stabilirea scriitorului sau a scriitorilor, a familiei de scriitori, care au determinat, în mod hotărîtor, însăși orientarea de fond, de „matrice stilistică”, a cineaștilor. (Și nu se poate nega, desigur, că un anumit tip de prozatori, să zicem, s-a impus regizorilor, producătorilor, scenariștilor-adaptatori, cu predilecție: la noi, bunăoară, proza ardeleană s-a dovedit, nici vorbă, mult mai eficace din punct de vedere filmic decît cea moldoveană; trecînd de la tendințele generale la autori individuali, Rebreanu, Slavici, Agârbiceanu, și nu numai ei, sînt mai „cinematografabili” decît Creangă, Sadoveanu și nu numai decît ei. E limpede, astfel, că o discuție în jurul notelor de specificitate ale filmului românesc n-ar putea să aibă loc în afara acestei fenomenologii culturale):

Pe de altă parte, curios e că din acest concert interdisciplinar, cîntat în beneficiul filmului, lipsește însuși filmul! Adică, din „cultura” criticului de cinema nu e amintită, cu rare excepții, însăși cunoașterea genezei unei opere filmice, de așezat la temelia unei specializări reale, efective. Lipsa unei atari valențe a fost notată, cu acuitate, de Pier Paolo Pasolini, și trebuie să recunoaștem că avea toate actele în regulă pentru a-și da pe față nemulțumirile. Discutînd în revista „Il Punto”, în 1958, despre raportul dintre scriitori și cinematograful, autorul lui *Accattone* declara: „Nu știu dacă ați observat că critica cinematografică se află într-o poziție ancilară, subordonată, față de cea literară: ori e gazetărie pură, superficială și simplistă, ori e pseudo-filologie de cineclub, ori e dogmă și apriorism moralistico-politic. Nu ajung șase sau șapte critici buni pentru a salva o situație dominată de critici palavragii a la Marotta sau de comisionari de partid. În ceea ce mă privește, consider că acești critici diletanți, adeseori moralisti de rea-credință, sînt la fel de nocivi ca disprețuiții producători înșiși, bieți înși care, potrivit cu moravurile timpului, încearcă să cîștige cel mai ridicat număr de milioane cu puțință, dar care sînt, în fond, neînștișiți, rătăciți, dezorientați”. Se știe că Pasolini, pînă în pragul morții sale (1976), a avut de furcă nu numai cu justiția (processe și blocări de filme), ci și cu critica sau, mai bine zis, cu o parte a ei, retrogradă. Așa se explică următoarea ieșire a lui Pasolini, doar cu un an înainte de a pieri: „Dacă critica are sau nu o funcție, nu știu. Ea poate să-l impresioneze pe autor, fie că acesta îl stimează sau nu pe cel care a scris-o. Chiar și cea mai proastă critică are întotdeauna o înrîurire asupra autorului. Critica poate fi foarte folositoare la procese. Poate constitui o piesă de sprijin, pentru apărare, chiar dacă nu se arată entuziastă, ci spune doar că filmul e bun din punct de vedere artizanal, al meseriei. [...] Criticii, însă, nu au nici cea mai palidă idee despre cum se face un film, de la început pînă la sfîrșit. Trăiesc din idei vechi pe care le aveau ca elevi de liceu. Nu știu cum se conduce un actor, nu știu nimic. Critica, la noi, e de tip crocean, se înțelege aceasta pînă și din recenziile scurte din cotidiene. Poate că funcționează, nu zic nu. Dar e veche, bătrînicioasă. De exemplu, criticii englezi, care nu au avut niciodată un Croce, scriu critici mai bune. Un director de ziar, sau altcineva în locul lui, ar trebui să pretindă criticului său să aibă o reală competență, o competență

tehnico-filologică. După părerea mea, bun e Casiraghi: are o ideologie și e clar că trage spuză pe turta lui, dar nu face un impresionism vag. Și Moravia e bun, face o critică foarte ideologică. Cea mai proastă e a lui Pietro Bianchi, e cea mai literară și cea mai impresionistă. Morandini? Duce bătaii gata cîștigate. E un ideolog al «gauchisme»-ului. N-a înțeles că «Ultimul tango» e un film foarte prost, o «Love story», că figura lui Brando nu există, nici la Paris, nici aiurea. Marfă de mîna a zecea! Morandini, în schimb, l-a lăudat mult".

Perfect de acord cu semnalarea incompetenței — în specialitate — a criticilor. Pentru prima oară, însă, Pasolini mi-a trezit perplexități, ca să nu zic că m-a decepționat. Cum se poate afirma și susține, cu seriozitate, că tocmai critica engleză de cinema e mai bună decît cea italiană, ba chiar că e mai bună pentru că nu l-a avut pe Croce? Apoi, cum se explică — fie și înăuntrul unei solidarități de breaslă — o judecată atît de aspră lansată cu privire la *Ultimul tango*, în ianuarie 1974, care se schimbă în apărare, în „piesă de sprijin", în decembrie 1974? Fiindcă iată ce am citit, aproape din întîmplare, în „Bolognaincontri", revistă a provinciei Emilia-Romagna și a municipiului Bologna, într-o evocare a activității fecunde desfășurate de Cercul popular „Pavese", dintr-un cartier muncitoresc al orașului: „Printre manifestările cele mai semnificative (ale Cercului — n.n.) se înscrie cea organizată la Palatul Montanari în decembrie 1974, a doua zi după condamnarea filmului lui Bernardo Bertolucci, «Ultimul tango la Paris». Participă și iau cuvîntul Bertolucci însuși, Giuseppe Branca, Adelio Ferrero, Lino Micciché, Pier Paolo Pasolini. Sala e înșesată de lume, mulți invitați stau în picioare, alții se văd nevoiți să rămînă sub scara de la intrare. Intervenția dură, dificilă, a lui Pasolini (cărui de curînd i se comunicase clasarea a nu se știe cîtei denunțări judiciare a unuia dintre filmele sale, *Floarea celor o mie și una de nopți*), intervenție înregistrată pe bandă de magnetofon, apoi transcrisă și difuzată după moartea autorului, în mai multe ziare, rămîne unul dintre cele mai importante documente păstrate de Cercul «Pavese» de-a lungul istoriei sale". Istoria culturii și a artelor a înregistrat nenumărate asemenea contradicții, care, pînă la un punct, pot fi considerate firești. (Păcat că ele se țin lanț, un lanț nu atît al slăbiciunilor, cît unul al „gafelor" sau al „erorilor de prețuire": cu

vreo doi ani în urmă, un ilustru profesor italian povestea cum Eugenio Montale l-a pus la punct printr-un bilețel, pentru că rostise numele lui... Pier Paolo Pasolini: „Dumneata nu ai voie nici măcar să pomenesci acest nume în fața mea!” De ce? Dintr-o profundă antipatie, din dispreț chiar, provocate de o intervenție polemică, irreverențioasă a lui Malvolio/Pasolini împotriva viitorului Premiu Nobel. Și, mutându-ne la noi, nu am ascultat, oare, acum vreo douăzeci de ani, conferința lui Miron Radu Paraschivescu dedicată poeziei românești, când vorbitorul a încheiat cu satisfacție că, în sfârșit, literatura și cititorii români au depășit litera A, Arghezi, și au trecut, adică au evoluat, spre litera B, la Blaga, Barbu și Bacovia? De ce? Tot antipatie și dispreț. Istoria, de atunci, s-a dovedit mai înțeleaptă: a dat și a făcut dreptate și lui Blaga, și lui Bacovia, și lui Barbu, dar și lui Arghezi! Alungat de lumina acestor mari figuri, a rămas, în schimb, mai în umbră, numele lui M.R. Paraschivescu însuși. Să ne întoarcem, totuși, la critică și la critici (de cinema).

La mozaicul alcătuit de teoreticieni, de istorici și de cercetători de specialitate — care, în orice caz, nu trebuie să se transforme într-o îngrămădire eclectică, nediscriminată, de cunoștințe, o integrare mecanică a uneltelor ducând la viziuni și judecăți hibride, de respins categoric — mi-aș îngădui, totuși, să mai adaug o „dală”, un „tichet”. E vorba de contribuția — nu neapărat inedită, dar formulată și aplicată cu o pasiune ieșită din comun — a lui Silvio Guarnieri, profesor la Universitatea din Pisa, după ce fusese directorul Institutului Italian din Timișoara și Bruxelles. Centrul cercului său de interese e ocupat de literatură și de scriitori, dar e lesne ca tot ce spune în *Condiția literaturii* sau în *Intelectualul în partid* să găsească vaste rariști de străluminare în câmpul cinematografului. Ca și în cazul metodologiei istorico-critice a lui Walter Binni, care înțelege „poetica” — ne lămurește Aristarcu — ca pe un mijloc dialectic între gândire, limbaj și istorie, ca pe un „comutator” sau ca punte de trecere de la universul etico-istoric la cel poetic, prin dobândirea unei conștiințe a mijloacelor de expresie (în eseul intitulat, tocmai, *Poetică, critică și istorie literară*). Instanței acestei „poetici” binniene — de care se cuvine să ținem seama, pentru a bloca opoziția și oscilația între „formalism” și „continuism” — îi ia locul, în concepția lui Guarnieri, fără să-i

excludă, desigur, tensiunea creatoare, o particulară exigență etico-pasională, care ar putea primi numele de „recuperare a elanurilor inițiale”, a genuinității, a purității din faza de debut, de tinerețe, a artistului: „...în oricare scriitor — afirmă Guarnieri —, ca în oricare om al timpului nostru, se dervăluie la început, la prima sa ivire în viață, la primul său contact cu viața, un elan adeseori pasionat; o dragoste de lucruri, de ceea ce vede și descoperă, o dragoste încredințătoare în viață, o înclinare de a se bizui pe aceasta, de a se cufunda în ea, într-un deplin acord cu ea. Mai târziu însă, se întâmplă că realitatea cu care scriitorul [artistul — n.n.] e nevoit să se măsoare și să se ciocnească limitează, cel mai adesea, ori chiar respinge sau corupe, un atare elan, îl stăvilește. Și, nu arareori, oamenii, scriitorii [artiștii] cedează. Trebuie să-și restrângă tot mai mult aspirațiile inițiale, așteptările. În aceeași măsură, se închid tot mai mult în ei înșiși. Ajung până la a osîndi, acum, și a socoti primele iluzii ca pe o greșală dăunătoare, aducătoare de suferință. Cu toate acestea, dacă ne uităm atent, dacă recuperăm cu dragoste trează fiecare moment al operei lor, dacă ne pricepem să descifrăm corect textul discursului lor, dacă izbutim să scoatem la lumină partea lor mai puțin evidentă, cea mai secretă, dar permanentă și chiar precumpănitoare, ne dăm seama că nicideată, în ei, nu are câștig de cauză renunțarea definitivă, că nicideată ei (scriitorii, artiștii, oamenii — n.n.) nu cedează cu totul în fața forței negative ce tinde să-i copleșească. [...] Misiunea mea... este de a sesiza și de a reliefa această parte ascunsă, de a recupera ceea ce constituie mesajul tainic al scriitorului: acela care, la urma urmei, contează și dăinuiește. Astfel, printr-o asemenea operație, printr-o asemenea aducere sub conul de lumină, această tăcută, dar atotputernică moștenire poate fi recuperată și în noi înșine, poate să devină o zestre a noastră. În noi, ca și în oricine altcineva, devenit cititor (spectator — n.n.) atent și afectuos: ca o invitație la viață, la rezistență în fața vieții, oricare ar fi ea, pentru ca să putem crede în viață, pentru ca să putem crede în noi înșine, într-un loc și într-o menire a noastră în viață”.

Ceea ce, la prima lectură a acestor gânduri, pare oarecum retoric sau utopic, a avut în îndelungata practică de docent și de critic și de scriitor a lui Guarnieri o acoperire fără fisuri. Confirmarea, poate cea mai autorizată,

vine din partea lui Carlo Bo, critic ilustru și rector al Universității din Urbino, care îl numește pe Guarnieri „paznic al farului” și „înger păzitor” al literaților, și adaugă, fără să-și dea seama, poate, că atinge o chestiune de metodologie: „*A fost primul, în ordine cronologică, care i-a susținut pe Gadda, Vittorini, Montale, Bonsanti. [...] Aș zice că nu a greșit aproape niciodată [...], iar dacă în anumite momente nu ar fi existat în preajma lui Gadda, multe lucruri ar fi fost altfel*”. Am subliniat tocmai conceptul care — însoțind, mai exact contopindu-se cu o posibilă „poetică” personală — definește pasiunea etică și estetică a criticului: *a fi în preajma artistului*. (Fi-rește, cu tot ceea ce înseamnă o asemenea situație — asemă-nătoare, într-un fel, tradiției semnalate de Arnold Hauser în *Istoria socială a artei*, atunci când scrie despre raportul „umanist” dintre cărturar și artistul plastic considerat încă artizan raport de formare ideologică și culturală a acestuia din urmă, din partea celui dintâi.). Exemplul lui Guarnieri propune criticului cinematografic o aven-tură fascinantă: aceea de a nu se mulțumi cu lectura filme-lor, cu descoperirea și analizarea momentelor fericite de „poezie”, cu căutarea și găsirea unui loc, cât mai fin aproxi-mat, în ierarhia valorilor, ci de a veghea neconținut la păstrarea prospețimii dintâi a artistului, la recuperarea avînturilor inițiale sau, cum ar fi spus Arghezi, la rezol-varea benefică a „*problemei menținerii în stare vie*” a omului, ceea ce „*consistă în păstrarea unui fragment de naivitate, care salvează de înțepenire*”. Această veghe credincioasă, golită de orice pedagogie scolastică (și școlărească, pentru a distinge doi termeni deseori confundați), acest „*a fi în preajma artistului*”, ca un modern, dezinvolt și absolut dezinteresat „*serviciu de asistență sufletească și artistică*”, fie și numai în ipostază de interlocutor avizat, presupune desigur o legătură între critic și artist, entități ce fac parte dintr-o aceeași cultură, respirînd același aer al timpului (deși operația propusă de Guarnieri poate fi aplicată și clasicilor). Impulsul e cu atît mai ispititor, cu cît pleacă de la cultivarea literaturii și artei contemporane, ceea ce convine și discursului nostru, aici, dedicat unor autori de filme cu precădere trăind chiar în clipa de față și unor opere „evocînd prezentul”.

E utopic, oare, să gîndim, și pentru cinematograful nostru, la o înseriere de „cupluri” cinești-critici? În tra-

diția literaturii noastre — ca și, normal, în aceea a literaturii universale — asemenea cazuri „celebre” există, sînt consemnate, și nu e de înțeles de ce, în raportul Maiorescu—Eminescu, de exemplu, se vinează, uneori cu prea multă ardoare, „vinile” și erorile criticului, în timp ce e limpede că dacă acesta nu ar fi fost „în preajma poetului”, multe lucruri „ar fi fost altfel”... Ce alt motiv de mîndrie pentru un critic de film ar putea fi mai dătător de satisfacții decît acela de a fi un însoțitor competent și fidel al parabolei cineastului-artist, și nu numai prin intuiția unor valori sau contribuția la „consacrare” sau la „lansare”, ci, în primul rînd, prin salvagardarea tinereții sale? Deocamdată, nu se cunosc asemenea „logodne” și faptul nu e de natură să favorizeze evoluția cinematografului autohton. (Carența e de atribuit ambelor părți, dar parcă mai vinovat e cineastul, carență care, potrivit unei vechi și melancolice constatări a lui D.I. Suchianu, a fost astfel formulată: „*Marele defect al cineastului român e că nu întreabă în viața lui pe nimeni*”; de aceea, criticului nostru i se cere o abilitate „pedagogică” în plus, aceea de a depăși această reticență sau jenă sau neîncredere a cineastului, transformînd-o în gest fratern de colaborare, o colaborare care să nu atingă, doamne ferește, drepturile de autor!). Tocmai în acest spirit, nu e vorba, nici pe departe, în considerațiile noastre, de simple „amiciții” de cafea, și cu atît mai puțin de zeflemista definiție argheziană a „*cumnatului de crîsmă*”; dimpotrivă, e vorba de o înaltă părere și convingere, pe care le întreține criticul însuși în raport cu propria sa menire civilă și civică, etico-poetică, în care își topește cultura și sentimentele înflorite în conștiința sa.

Și cum aș fi putut să uit mențiunea lui Aristarco, în *Istoria teoriilor filmului*, avînd darul să ne sporească stima față de profesorul de la Pisa, cel care l-a chemat la catedră pe Guarnieri: „*Luigi Russo a insistat de multe ori asupra faptului că și criticii au, sau ar trebui să aibă, o poetică a lor, delimitată de capacitatea lor filosofică, de gustul literar, de experiențele și chiar de pasiunea lor politică*” (subl. n.). Mă simt îndemnat, de acest enunț tocmai, să-mi închei simili-introducerea de față cu precizarea că „metodologia” critică, încropită oarecum molièrește, pragmatic, adică luînd tot ce-mi convine de unde-l găsesc, nu va fi un detestabil *hybris*, un „*embrasons nous pluridisciplinar*”, ci va însemna, de la caz la

caz, apelarea la un anumit instrument, la un anumit principiu, acordînd prioritate — se înțelege — ideilor care mi se par mai avansate (și mai eficace), în spiritul materialismului istoric, atît în favoarea „sectorialității”, cît și a „totalității” temei propuse: *opere evocînd prezentul*. Și, dacă mă gîndesc că în *Profesiune: filmul* (1979), prefața se limita la afirmarea „dreptului criticului la experiment”, astăzi simt nevoia, ca deziderat măcar, de a susține dreptul criticului de film la o *poetică* proprie, deși aceasta nu era absentă nici înainte, dar era mai puțin conștientă. Să încerc o sintetizare a ei, a „poeticii” inspiratoare și, în același timp, echilibratoare.

Dincolo de învățătura lui Gramsci (asupra căreia nici nu am mai insistat aici) — cu ideile despre opera „național-populară”, despre critica deloc frigidă, ci pasionată, militantă, cu corecta evaluare a raportului conținut / formă și altele încă —, am reținut exigența lukácsiană în legătură cu „totalitatea” reprezentării omului și a lucrurilor, care ar merita o precizare, acum, în încheiere. Aparent, pentru spiritele mai puțin exersate, s-ar părea că se cere operei de artă, filmului, în speță, o cuprindere a tuturor elementelor din spațiul și timpul realității; or, e vorba, de fapt de o „totalitate” aplicată după o prealabilă selecție a momentelor semnificative din viața unui personaj, dintr-un eveniment istoric etc. Însăși această alegere, această opțiune face parte din geneza operei și atestă capacitatea creatoare a artistului. *Non multa sed multum*: nu multe lucruri, ci mult din ceea ce s-a triat; *multum* anunță tocmai „totalitatea”. Artistul, cineastul, trebuie să știe mult despre fantasmеle fanteziei sale, dacă e posibil chiar „tot”. De o mare importanță, pentru mine, s-a dovedit a fi poziția, gata de angajarea în cele mai temerare turniruri artistice, a fraților Taviani, care pun la temelia propriei lor opere triada pasiune politică/ironie-fantezie-utopie, după părerea mea extrem de importantă, fie pentru procesul creator, pentru geneza operei de artă filmică, fie pentru acțiunea criticii. Ironia (fină) trebuie înțeleasă în accepțiune engelsiană, de „distanțare” în raport cu materialul de viață ales; fantezia a fost definită în articolul, menționat, al Tavianilor; iar prin utopie se cuvine a fi văzută — așa cum face și Guarnieri — năzuința (*nisus*) pozitivă spre o concepție deschisă asupra vieții, cea menită să determine pașii înainte ai speciei umane.

Nu poate rămâne indiferentă, în această privință, nici teza lui Peter Lilienthal cu privire la „pașii mărunți” care în viitor vor determina schimbări mari, lansată la apariția filmului *Hauptlehrer Hofer* (*Învățătorul Hofer*, 1974), în care e vorba de aparent infima contribuție a acestui dascăl de țară la transformarea mentalității unor săteni de lângă Strassburg, la începutul secolului. În sfârșit, asimilarea unor unghiuri critice avantajoase și eficace, sugerate din laturi multiple, de la „metoda sociologică” la cea „semiotică”, fără a cădea în mreaja exclusivă a vreuneia și fără a-mi uita, se înțelege, propunerile sistematice și interpretările din primul volum al *Aurului filmului* și din altele, precedente.

O asemenea poziție, considerată din unghiul exigențelor actuale ale criticii literare și de artă românești, nu e nici „sectară”, nici „oportunistă”, nici „cosmopolită” sau „hibridă”, fiindcă ea nu își poate statornici sarcinile și misiunea politică și estetică a unei cunoașteri „totale” a scibilului uman, decît acționînd fără prejudecăți, fără bariere dogmatice, cuprinzînd pînă și argumentele adversarilor ideologici: „*Omul de cultură — atrăgea atenția Silvio Guarnieri în pasionata sa pledoarie din Intelectualul în partid (L'intellettuale nel partito, Marsilio editori, Venezia, 1976) — trebuie și poate să-și susțină propriile rațiuni numai cunoscînd și asimilînd și rațiunile ce se opun celor proprii... El trebuie să fie complet deschis tuturor sugestiilor, tuturor îmbierilor celor mai felurite cunoștințe, ale celor mai felurite experiențe și propuneri, care ies, tocmai, din sfera liniei de gîndire, a ideologiei ce și-a asumat*”. Căci, reia într-o altă pagină același autor, „comunismul a cărui cultură politică e dezintegrată, adică nelegată de toată cultura, neîmplîntată în istoria civilizației, nu are și nu poate avea o conștiință politică și cade pradă primei dezamăgiri, primei dezmințiri”; dimpotrivă, „specialistul comunist va trebui să fie solicitat de către partid, îndemnat să-și comunice propriile cunoștințe, propria cultură și partea cea mai bună a acesteia, celorlalți tovarăși, inclusiv, ba chiar cu precădere, celor mai îndepărtați de cultură, celor mai nepregătiți, pentru a-i introduce într-o lume care e și a lor și care trebuie să fie a lor; el, intelectualul, nu trebuie să se simtă un străin în fața tovarășilor săi... ci lui îi revine primul efort de a birui prima rețineră, prima reticență, de a depăși prima greutate spre a ajunge la integrare, adică la un veritabil, organic consorțiu uman”. Toate acestea

însă, nu sînt apeluri nici retorice, nici abstracte, ci intim înnodate, în spiritul și în termenii filosofiei practicii, ai materialismului istoric, cu șansele revoluției, ținîndu-se seama că „*revoluția nu e niciodată un act extrem și disperat căruia să i ne încredințăm, renunțînd la asumarea oricărei răspunderi, a unui complet control al nostru și al realității, ci e o operă de lentă, tenace și atentă educare, de maturizare calculată și conștientă... ținînd să construiască, să formeze. să creeze acele instituții în care să se poată realiza mai bine noua morală și noua mentalitate, noile moravuri. Actul revoluționar nu e unic, nu se epuizează în sine însuși, ci se naște, se afirmă, se desfășoară, continuă; el trebuie să imbibe fiecare societate, trebuie să-i constituie rațiunea primă, dacă societatea se vrea deschisă unui progres natural, unei firești dezvoltări a omului*”.

Privind cu oarecare atenție și aprofundînd conotațiile cele mai sugestive, intim cuprinse în încercarea de a-mi clădi o proprie „poetică” a actului critic, observ că — în fond — principalele linii directoare ale acestei propuneri converg cu hotărîre spre punctele de foc ale gîndirii revoluționare contemporane din țara mea. Există posibilitatea unei articulări organice, armonioase, ferite de înțepeniri, din care reies atît originalitatea acestei gîndiri românești, în sensul adaptării la o specifică realitate națională, cît și continuitatea unei tradiții de inițiative și experiențe ale socialismului internațional, cu sorginta în moștenirea cea mai solidă și mai viabilă a întregii mișcări muncitorești de orientare marxistă, materialist-istorică.

Dar, cum e și firesc, orice „poetică personală” a unui critic român se cuvine să-și aibă rădăcinile în politica culturală a Partidului Comunist Român, în programul acestuia, în cuvîntările secretarului general al P.C.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu — fie în cele nemijlocit politice, fie în cele care acordă prioritate problemelor literaturii și artelor — tocmai pentru că „*îndeplinind rolul de centru vital al întregii națiuni, partidul trebuie să asigure funcționarea armonioasă a tuturor sectoarelor de activitate. De la partid trebuie să radieze lumina și căldura care să dinamizeze întreaga societate românească*”. Am reprodus unul dintre pasajele cele mai elocvente și mai emoționante ale Cuvîntării tovarășului Nicolae Ceaușescu la *Consfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative* (din 2-3 august 1983, la Mangalia); gîndirea și patosul revoluționar

al acestei cuvântări, anvergura ei, sînt însă mult mai vaste și mai profunde, angajînd însăși esența întregii activități de construcție socialistă: „Trebuie să înțelegem că lupta revoluționară nu s-a încheiat odată cu răsturnarea claselor asupritoare și cucerirea puterii [...]. Se poate afirma că etapele care au urmat nu au fost mai ușoare; dimpotrivă, unele au fost chiar mai grele decît lupta pentru cucerirea puterii, pentru că acestea au cerut o înaltă pregătire, înfăptuirea unor mari transformări revoluționare în întreaga societate.[...] Trebuie deci să avem permanent în vedere că procesul revoluționar, lupta revoluționară nu s-au încheiat, ci ele continuă în noile condiții istorice”. Aceasta implică din partea cineastului, a criticului, o ardentă pasiune politică și dacă „centrul vital al întregii națiuni” e ca o vatră unde s-a aprins o flacără perpetuă, fiecare dintre noi, fiecare individ creator își aprinde torța propriei meniri în viață de la această sursă. Cum? Fiecare dintre noi desfășoară o activitate, fiecare dintre noi e un specialist, mai mult ori mai puțin calificat, în propriul cîmp de manifestare. Dar pasiunea sa nu se alimentează doar din izvorul „sectorial” al profesiei, ci mai are nevoie de încă ceva, esențial, determinant: ridicarea cunoștințelor profesionale, tehnice, științifice reprezintă o cerință fără îndoială foarte importantă, dar, concomitent „este necesar să dezvoltăm și mai puternic spiritul revoluționar de luptă”, cum se arăta în cuvîntarea de la Mangalia, insistîndu-se asupra faptului că specialiștii în orice ramură de activitate — deci și în domeniul artei, al artei filmului —, „trebuie să fie buni specialiști, dar, în același timp, trebuie să fie buni revoluționari, să îmbine cele două laturi ale cunoașterii cu spiritul de luptă pentru transformarea revoluționară a lumii”. Și conceptul engelsian de detașată „ironie fină care este un indiciu că poetul este stăpîn pe creația sa”, cu un remarcabil potențial liberatoriu? Îl citim în invitația la exercitarea democratică a „spiritului critic și autocritic”, în necesitatea „analizei temeinice a stărilor negative”, în „recunoașterea deschisă a lipsurilor”, întărite încă odată, prin apelul la pasiunea muncii și a faptei imediate, privite atît din miezul fierbinte al vibrației pentru o cauză, cît și din perspectiva detașării lucide, a „distanțării” critice și autocritice: „Propaganda noastră trebuie să arate cu toată claritatea că socialismul nu este un marș triumfător, ci un drum de muncă și luptă revoluționară!”

Nu am vorbit, încă, de constituentele *fanteziei* și *utopiei* (pozitive, se înțelege): să fie ele, oare, ignorate? Încă în ianuarie 1978, președintele Nicolae Ceaușescu le scotea în evidență fără echivoc, așezându-le în directă relație cu necesitatea cunoașterii prin educație și instruire: „Trebuie învățat și iar învățat, studiat și dat — ca să mă exprim într-un limbaj mai plastic — frâu liber gândirii, creației, imaginației, bazându-ne însă pe realități, pe studierea cerințelor dezvoltării economico-sociale”. (Aceasta, să nu uităm, în prelungirea ideilor expuse în raportul la Congresul al IX-lea: „Progresul culturii socialiste se bazează pe cunoașterea și însușirea a tot ce are mai înaintat arta și cultura mondială, pe dezvoltarea largă a schimbului de valori spirituale între popoare.”) Revenind la cuvintele pronunțate de tovarășul Nicolae Ceaușescu în ianuarie 1978 — cu ocazia conferirii titlurilor de doctor în științe politice și în economie —, e cu nepuțință, pentru cei care se ocupă de artă, de cultură, mai ales, să nu rețină formula atât de fericită și de avantajoasă propriei creativități: „Nu se poate să fii revoluționar, să fii comunist, fără a avea și imaginație, fără a-ți înfățișa cum va arăta ziua de mâine, fără a visa la fericirea poporului, a națiunii”. În aceeași arie se cuvine a fi asimilată în procesul genetic al operei de artă, dar și al intervenției critice, referirea — tot la consfătuirea de la Mangalia — la „nevoia de modele”; la plămădirea de personaje și caractere apte „să constituie un model de muncă și de viață. [...] Chiar dacă câteodată trebuie să înfrumusețăm un erou, e bine ca el să devină model, ca tineretul să știe, să înțeleagă că așa trebuie să fie!”.

Ne reamintim, astfel, la distanță de o jumătate de secol, acutele observații ale unui gânditor în concepția căruia „adevărul este întotdeauna revoluționar”, Antonio Gramsci: „Pentru omul politic, orice imagine «fixată» a priori e reacționară: omul politic ia în considerare întreaga mișcare în devenirea ei. Artistul trebuie, în schimb, să aibă imagini «fixate» și turnate în forma lor definitivă. Omul politic își imaginează omul așa cum este și, în același timp, așa cum ar trebui să fie, pentru a atinge un anumit țel. [...] Artistul reprezintă, în mod necesar, «ceea ce este», într-un anumit moment, personal, non-conformist etc., realist”. Evident, acestea nu sînt ipostaze ale unei contradicții ireductibile: din contră, fie în procesul general de dezvoltare a culturii și a educării prin artă, pentru artă, întru artă (cum voia

Marx), fie în geneza fiecărei opere în parte, în creativitatea proprie a artistului, a cineastului, e vorba de termenii dialectici ai unei sinteze menite să integreze, tocmai, politica și cultura, politica și arta. În gesturi concrete, în realizări finite.

Și iată cum, în felul acesta, tinde să se rotunjească, să se împlinească — sper — cu necesitate și în seninătate funcția și rostul criticului, în a cărui „poetică personală” intră să facă parte și oferta unei lucide, eficiente, „trăsuri de unire” nu numai între artist și public, nu numai între artist și artist sau între artist și gândirea despre artă, ci și între artist și exigențele omului politic. Este o sarcină, revoluționară, în plus, implicând un spor de „conștientizare”, mai exact de reponsabilizare a criticii, a esteticii, a istoriei literaturii și artelor. Bineînțeles, portretul ideal conturat de mine, prin acumulări și agregări progresive, uneori trudnice, de îndatoriri și de sarcini, nu e unicul, nu e universal obligatoriu; la urma urmei, fiecare critic își construiește propriul „model” și își urmărește propriile țeluri, în contact cu idealurile societății. Dar nimeni nu poate nega, pe de altă parte, ca fiind reconfortant, mai mult: stimulator, faptul că orice critic deschis unei combativități militante are, în deslușire hegeliană, *dreptul* la o asemenea *datorie*. Un drept politic și civic, dar și cultural, estetic, la o nobilă îndatorire patriotică, limpede într-un sfârșit de secol (și de mileniu) tulbure, amenințat încă de incertitudini, cum e cel pe care îl străbătem acum. O datorie tradusă, aici, într-o „poetică programatică” pe care mă voi strădui să o respect cât mai fidel, măcar în elementele ei fundamentale, în însăși „poetica în act”, adică în discursul critico-stilistic concret, știut fiind că acesta apare întotdeauna diferit de proiectul teoretic.

Spiritul documentar

Așa cum s-a întâmplat în literatură sau, într-o măsură mai mare ori mai mică, în aproape toate artele tradiționale, și în arta filmului a fost statornicită, aproape imediat după născocirea mijlocului ei de comunicare, o dualitate relativ rigidă, o înaintare pe două făgașuri „opuse” și paralele: pe de o parte, „realismul”, „naturalismul”, „documentarismul”; pe de altă parte, „ficțiunea fantastică”, „magia”, „fabulosul”. Cap de serie, în primul caz, unul dintre inventatori, Louis Lumière; iar în cel de-al doilea, fantasmagoricul Georges Méliès. Lucruri știute și răștiute. Mai puțin știut, însă, e faptul că istoricii și teoreticienii din ultima vreme au redus simțitor distanțele și decalajele dintre cele două tendințe. S-a observat, de exemplu, că — în ciuda formulelor niciodată ofilite ale „vieții surprinse asupra faptului” și ale „vieții surprinse pe viu”, în ciuda afirmației, convinse de altfel, a părintelui însuși: „*Subiectele pe care le-am ales pentru filmele mele dovedesc că voiam doar să reproduc viața*” — legendarul *La sortie des usines Lumière* (Ieșirea din uzinele Lumière, 1895), supus unei analize atente, permite să se întrevadă, dacă nu chiar să se vadă, o anumită „manipulare”, o anumită intenție de organizare a scenelor în sens „artistic”. Prin urmare, nu mai poate fi vorba nici măcar în primele documente (sau documentare), în ceea ce a fost numit „universul Lumière”, de o simplă reproducere mecanică a realității: „*Atât cât ajunge pentru a dezminți iluzia, foarte greu de înlăturat, izvor de echivocuri întru înțelegerea fenomenului cinematografului, că viața se poate transfera, intactă și nemediată, pe ecran*” — comentează Fernaldo Di Giammatteo, în *100 film da salvare*

(100 filme de salvat, Mondadori, Milano, 1978). La rîndul său, Aristarco e de părere că „un document de forță «Ieșirii din uzinele Lumière» se pretează la a fi considerat ca «totalitate», ca un ansamblu, ca o celulă în care, în nuce, sînt cuprinse toate caracteristicile pe care organismul, în creșterea sa, le va pune în evidență”. Mai mult, dimensiunea narativă, de „spectacol”, a acestui „scurt-metraj publicitar” (cum l-am defini astăzi) e dată, conturată, adaugă Aristarco, și de „ieșirea, după aceea, a muncitorilor, a patronilor în trăsură, într-o curte aproape pustie, asumînd semnificația unei ciocniri dialectice, sociale și chiar morale, care dacă nu aparține filmului, e asimilată, fiindu-i proprie, de spectator”.

În aceeași ordine de idei merită să fie (re)amintite atitudinile exemplare, în felul lor, ale unui teoretician de anvergura lui Siegfried Kracauer și ale unui cineast de notorietatea lui Jean-Luc Godard. „Dacă cinematograful se naște din fotografie — scrie Kracauer în fundamentalul său studiu *Film: întoarcere la realitatea fizică* (1960) —, vom putea întîlni și în el tendințe realiste și tendințe creatoare. N-a fost desigur o pură întîmplare că ambele tendințe s-au manifestat una alături de cealaltă, imediat după nașterea mijlocului de comunicare. În încercarea de a îmbrățișa încă de la început întreaga gamă a experiențelor cinematografice, fiecare tendință a făcut tot posibilul pentru a epuiza propriile posibilități. Șefii de școală au fost Lumière, riguros realist, și Méliès, care dădea curs liber fanteziei sale”. Godard, normal, se manifestă mai curînd sub parasolul calamburului și al paradoxului: „Se spune: Lumière e documentaristul, iar Méliès — fantezistul. Dar astăzi, uitîndu-ne la filmele lor, ce vedem? Îl vedem pe Méliès cum îl filmează pe regele Serbiei, primit de președintele Republicii, adică: jurnal de actualități. Și îl vedem totodată pe Lumière cum filmează, la el acasă, o partidă de «belotă» în stilul lui «Bouvard et Pécuchet», adică: ficțiune. Să spunem, cu mai multă exactitate, că ceea ce îl interesa pe Méliès era ordinarul în extraordinar, iar pe Lumière — extraordinarul în ordinar. Louis Lumière, prin intermediul impresionistilor, era deci, cu adevărat, urmașul lui Flaubert, precum și al lui Stendhal, căruia i-a purtat oglinda pe străzile orașelor”. Rămîne, astfel, ferm stabilit — pentru multă vreme de acum înainte, cred — că este cel puțin imprudent să se păstreze, ca entități închise în sine și opuse una alteia, filmul documentar și filmul de ficțiune, acceptîndu-se în schimb, cu seninătate,

nu neapărat produsul hibrid al unui amalgam de tendințe, ci funcția de „componentă dialectică”, mutuală, a celor două ipostaze. Chiar filmînd scenografii „reconstituite” sau complet inventate, cineastul oferă — orice ar face, orice ar zice — un document „prelucrat”, mediat, desigur ne-reproducînd brut, fotografic, viața; și, viceversa, un unghi particular al aparatului, un „accident” în cadrul oricum „manipulat” al „presei filmate”, al actualităților, vor strecura o adiere de închipuire și de „spectacol”. În alți termeni, narativitatea și imaginația nu sînt excluse din documentar, iar filmul de ficțiune — vrînd-nevrînd — e totdeauna și „documentat”, reprezintă și „un punct de vedere documentat”, cum voia Jean Vigo.

Această răspîndită și aproape unanim acceptată credință în viabilitatea celor două direcții fundamentale în dezvoltarea filmului, ca și permanentul lor joc de contaminare (nu neapărat de hibridizare) i-au înlesnit lui Alexander Kluge, „bătrînul cetății” Noului Film German, posibilitatea și dezinvoltura de a formula un întreg „pachet” de teze, nouă la număr; cu privire la centralitatea universală a *spiritului documentar* în cinematograf, în viitorul acestuia: 1. *«Principiul documentării» aparține de la bun început filmului. Aceasta nu înseamnă nimic altceva decît «obiectualitate», concretețe (Sachlichkeit)...*”; 2. *„Acest principiu al documentării, valabil pentru toate filmele, nu e totuna cu genul filmelor documentare. Acest gen își are clasicii săi — schema sa. Schema s-a cristalizat în anii douăzeci și apare, astăzi, în cele mai multe pelicule documentare, mai săracă decît principiul documentării”*; 3. *„O înnoire, o primenire a filmului de ficțiune (Spielfilm) ori va veni de la spiritul documentării, ori nu va mai veni deloc”*; 4. *„Documentarea ca rădăcină comună a rudelor sărăcite: filmul și filmul documentar”*; 5. *„Toate filmele documentare, cele autentice, documentează; toate filmele radical experimentate acționează în jurul unui sîmbure documentar”*; 6. *„Avangardiștii sînt documentariști (pînă cînd nu-i răpune propria lor schemă)”*. Materialitate, concretețe, „realitate fizică”, obiectivitate, naturalețe, sub soarele lor crește arborele de pîine al filmului narativ (realist sau numai naturalist), menit să hrănească toată cinematografia: *„Se poate spune: «Bun!, de acum vom fi toți neconcreți». De acord, dar întotdeauna numai și numai pe un fundal de concretețe...”* — își întregeste prima dintre teze Alexander Kluge. Fără să

săpăm prea adânc în substanța acestei concepții, ea se susține aproape de la sine: e ca și cum s-ar spune că nimic din ceea ce e „materie” nu e străin filmului. Materială este și cea mai absurdă fantasmagorie produsă de imaginația unui oniric; ea va curge mereu pe o albă „realistă”. Precauția unei asemenea viziuni (de integrare teoretică) și-o luase și Lukács, firește în perspectiva depășirii unei pauperizări a operei de artă prin naturalism: „Nu e deloc necesar, după opinia noastră, ca fenomenul emblematic artistic să fie împrumutat ca fenomen din viața de toate zilele și nici măcar din viața reală, în general. Cu alte cuvinte: chiar și cel mai extravagant joc al fanteziei poetice, fumegozitatea cea mai exagerată în reprezentarea fenomenelor sînt pe deplin conciliabile cu concepția marxistă a realismului” (Prolegomene la o estetică marxistă despre categoria particularității). O probă, nemarxistă, a acestei poziții e adusă de campionii „cinematografului direct”, care cheamă la adunare, într-un singur enorm buchet, aproape întreaga producție cinematografică a lumii și, cu preponderență, operele importante, de la *Nanook* la *Profesiune: reporter*.

În același context, nu e lipsită de interes intervenția — polemică, se înțelege, și deopotrivă „defulantă”, liberatorie, în problematica mereu actuală, mereu spinoasă, a raportului dintre realism (țintă supremă) și naturalism (primejdie permanentă, în deosebi pentru film) — a lui Pier Paolo Pasolini, într-un cursiv din 1967, *La paura del naturalismo* (*Frica de naturalism*), în care poetul-cineast eseist răspunde întrebării „cui i-e teamă de naturalism?”. Nu este foarte lung, acest cursiv, în schimb e edificator:

„Toată lumea susține că cinematograful e, prin însăși substanța sa, naturalist. Eu îndrăznesc, într-adevăr, să zic: «Dacă prin intermediul limbajului cinematografic vreau să exprim un hamal, iau un hamal adevărat, propriu-zis, și-l reproduc: corp și voce». Atunci Moravia rîde: «Poftim, cinematograful e naturalist, după cum bine vezi. E naturalist, e naturalist! Dar cinematograful e imagine. Astfel, numai reprezentînd un hamal mort (bîrlă) tu poți face cinematograf cît de cît non naturalist». «Ba deloc», zic eu, «cinematograful e, „semiologic”, o tehnică audiovizuală. Prin urmare: hamal în carne, oase și voce». «Ha, ha, neorealismul!» face Moravia. «Da, eu făcînd cinematograful — nu un film al meu — făcînd cinema, dacă trebuie să exprim un hamal îl exprim luînd un hamal adevărat, cu fața, carnea și limba în care se exprimă». «Ah, nu, aici greșești» — cel care vorbește e Bernardo Bertolucci — «de ce să pui un hamal să spună ceea ce el spune? Trebuie să-ți arăți gura, dar în gura lui trebuie să pui cuvinte filosofice (cum obișnuiește Godard, se înțelege)».

Aici discuția ia sfârșit : pentru că nimeni nu v a putea să-i scoată din cap lui Moravia că cinematograful e imagine și că, în același timp, este, prin sine însuși, naturalist ; și nimeni nu va putea vreodată să scoată din capul lui Bernardo Bertolucci că hamalii trebuie să vorbească precum filosofi. Să spunem, totuși, că spectatorul vede un hamal mut; hamalul nu e film. Un hamal mut, splendid fotografiat : imagine, așadar. De ce îl recunoaște spectatorul? Pentru că e un hamal din realitate. În acel film, va fi cum doriți, în cinematograf, însă, e la fel ca în realitate. Reprodus. Ca să-l exprim, fie chiar ca imagine, îl folosesc pe el însuși.

Acum, să ne închipuim că hamalul acesta vorbește ca Hegel. Ei bine, este un hamal care vorbește ca Hegel. Cum așa? În realitate — fie și într-o împrejurare ciudată a realității — n-ar putea, oare, să existe un hamal care vorbește ca Hegel? Prin urmare, un hamal care zice «Ba pe-a mă-tii» sau un hamal care zice «Teză și antiteză» sînt, pînă la urmă, amîndoi, personaje ale realității, pe care cinematograful le reproduce așa cum sînt.

Dar de ce, de ce atîta frică de naturalism? Ce ascunde această frică? N-o fi ascunzînd, cumva, frica de realitate? Și nu sînt, oare, tocmai intelectuali burghezi cei cărora le e frică de realitate?

Prin realitate înțeleg lumea fizică și socială în care trăim, oricare ar fi această lume. Cine se exprimă, prin orice sistem de semne, nu poate totuși să interpreteze o atare realitate de evocat (fie prin simboluri de natură semnică, fie prin simboluri de natură figurală), decît într-un mod istoric, și prin urmare realist. Hamalul mut, pură imagine, ce este? Este ideea estetică a unui hamal, pe care o are un burghez care cu hamalul acesta nu are nimic de împărțit. Hamalul care, în schimb, vorbește de dialectică e apocrif și pretextual : și el se află în serviciul unui burghez cu care prea puțin are de împărțit. Adică, între un burghez și un hamal nu poate să existe decît o legătură de simpatie umană, ca și cum ai spune canină. Noi, burghezii, sîntem cu toții rasiști. Or, eu nu vreau să fiu. Și vreau ca un hamal să fie un hamal : vreau, adică, să nu fie nici o imagine care-mi place, nici megafonul filosofiei mele.

Hamalul cinematografului este, așadar, același hamal ca și cel din realitate : și fiindcă cinematograful e o tehnică audiovizuală, hamalul se înfățișează și vorbește ca în realitate. Dar hamalul dintr-un film? Cinematograful e un plan-secvență infinit — am mai spus-o de zeci de ori — e ideala și virtuala reproducere infinită, datorată unui aparat invizibil care reproduce a doua toate gesturile, faptele, cuvintele unui om, de cînd se naște și pînă cînd moare.

Hamalul dintr-un film anume — spre deosebire de hamalul cinematografului, care e un hamal viu — e un hamal mort. De îndată ce cineva a murit, de fapt, se împlinește o rapidă sinteză a vieții sale abia încheiate. Cad în neant miliarde de gesturi, expresii, sunete, voci, cuvinte, și supraviețuiesc doar cîteva zeci sau sute. Un număr enorm de fraze pe care le-a rostit în fiecare dimineață, la amiază, seara, în nopțile vieții sale, cad într-un hău nesfîrșit și tăcut. Dar cîteva dintre aceste fraze rezistă, ca prin minune, se înscriu în memorie ca niște epigrafe, rămîn suspendate în lumina unei dimineți, în întinericul dulce al unei seri : nevasta sau prietenii, amintindu-și-le, plîng. Într-un film, acestea sînt frazele care rămîn. E naturalist, desigur, să alegi un hamal în carne și oase, adevărat așa cum adevărat e fiecare dintre noi, în această clipă în care sîntem vii, cu vorbele sale, cu limbajul și cu pronunția sa, dar alegînd una dintre acele fraze care, din întîmplare, au avut relief, s-au salvat ele într-un fel sau altul de la dezastru, sau umplu inima de dor?

Îmbogățiți cu asemenea idei și puncte de vedere, vom pătrunde, cred, mai senin tâlcurile unor filme exemplare întru atestarea biruitorului *spirit documentar*. Rezultatele la care s-a ajuns, în ultima vreme — sub acest semn — sînt de-a dreptul uluitoare și provin din cele mai variate surse și direcții, dominate însă de un nou spirit (documentar): *spiritul televiziunii* sau — dacă pe unii i-ar deranja apropierea prea intimă a termenilor spirit și televiziune — o „modalitate televizuală de comunicare”.

„Zelig”

Un extraordinar exemplu ne-a fost oferit, pe o brechtiană tavă de argint, relativ recent, în 1983, nici mai mult nici mai puțin decît, de către Woody Allen, prin *Zelig*. Dincolo de prezența unor teme și motive recurente din poetica cineastului american, primordială apare, după opinia mea, în cazul acesta, structura narativă în chip de *fals documentar*, la jumătatea drumului dintre jurnalul de actualități cinematografice și ancheta TV. Oricare spectator, neavertizat, pînă și cel mai călit în citirea de filme pe ecran, poate cădea, victimă inocentă, în capcana „documentaristă” întinsă de autor: viața lui Leonard Zelig, personaj absolut imaginar, este pas cu pas reconstituită („retrăită”) filmic — așa cum voia Pasolini, gîndindu-se la „rezumatul” vieții oricărei persoane, după moarte —, de parcă ar fi vorba de monografia unei ilustre figuri, istoricește atestată, cu o incredibilă forță de persuasiune a mijloacelor de comunicare. Allen propune mai multe straturi și canale de transmitere a mesajelor, diferențiate prin însăși tratarea peliculei, în funcție de succesiunea „vîrstelor” personajului. De pildă, pentru a „garanta”, pentru a „gira” autenticitatea povestirii sale, Woody Allen îi aduce pe micul/marele ecran, ca „specialiști” consultați în interviuri, pe Susan Sontag, pe Irving Howe, pe Saul Bellow, pe Bruno Bettelheim: imaginile lor apar în culori și corespund, cu o perfect mimată gravitate, celor mai firești conversații/consultații la televiziune. Dimpotrivă, reparcurend itinerarul eroului său (născocit, repet), autorul apelează la alb-negrul anilor '20—'30, virat adeseori, mai exact, tăbăcit (așa cum se procedează cu pieile) în vederea obținerii unei desăvîrșite iluzii a fotogramelor de cine-jurnal din epocă, a patinei

lor caracteristice. Teribil! Lăsînd la o parte conţinuturile amuzantului pamflet îndreptat împotriva cameleonismului şi conformismului social, neliniştitoare pentru orice cuget curat (de cinefil sau nu) devine perfecţiunea cu care se poate restitui cu deplină candoare — adunînd autentice, dar şi false materiale de arhivă, de „letopiseţ”, sau fotografii şterse, decolorate, de ieri şi de alaltăieri — chipul, fiinţa în mişcare a unei plăsmuii fantastice, de parcă aceasta ar fi istoric verificabilă şi verificată, aievea întîlnită cîndva în viaţă. Lauda cuvenită cineastului pentru abilitatea şi virtuozitatea sa tehnico-expresivă se preschimbă în teamă, fiindcă *Zelig* constituie suprema dovadă a capacităţii filmului de a minţi, de a amăgi, de a face să treacă tinicheaua fumegaiului drept aur al existenţei efectiv petrecute. „Un lup îmbrăcat în piele de oaie”, scria despre film Theodor Wiesengrund Adorno, nu despre *Zelig*, fireşte, despre cinematograf în general: Allen îi oferă extrema încuviinţare! Să ne înţelegem, însă: *Zelig* e un film delicios şi, pînă la urmă, chiar important prin mesaj; înfricoşătoare rămîne, în schimb, demonstraţia, performanţa de prestidigitator a autorului de a putea da drept adevăr, *documentar* şi *documentat*, născocirea, substituirea, fraudă (oricît de „verosimile”). Verosimil e un termen al istoriei literaturii şi artei, venind de departe, din antichitate; pentru un economist sau pentru un sociolog e acelaşi lucru cu „plauzibil”. Într-un revelator studiu din „Die Zeit”, *Wie lügt man mit Statistik* (Cum se minte prin statistică), Thomas V. Radow conchide, în cadenţă de maximă: „Nu există un mai mare duşman al cunoaşterii decît plauzibilitatea”!

Căci, înaintînd pe făgaşul acesta, devine posibil să se înfăţişeze şi să se dovedească orice şi oricînd. Cu concursul presupusului său gropar, televiziunea, cinematograful a ajuns să poată fabrica — „*faux monnayeur*” — o serie infinită de scorneli, toate impecabil „fotografiate” şi apoi însăilate într-o istorisire coerentă şi expresivă, pe de-a întregul credibilă, „plauzibilă”, graţie unui montaj abil şi ingenios, ca şi unor procese de laborator, toate destinate să ne adoarmă raţiunea, spiritul critic. Şi atunci, ce e de făcut, cum ne putem apăra de minciună? Evident, printr-un plus de atenţie şi perspicacitate, în fapt de cunoaştere şi cultură. Aproape totul depinde de autorul cinematografic, lui se cuvine să-i atribuim şi buna şi reaua credinţă, prin analizarea fiecărui film în parte, dar deschizînd larg ochii

mai ales în fața filmelor de montaj (cum e și *Zelig*), adică în fața desfășurării unor fotograme montate la libera alegere și la bunul plac al cineastului, dar uneori și al producătorului sau chiar al distribuitorului. Să ne amintim celebrul caz al *Crucișătorului Potiomkin*: proiectat în Suedia, distribuitorul a intervenit în montaj, schimbând ordinea unor secvențe și diluând, astfel, sensul revoluționar al întregului film, dacă nu chiar răsturnându-l. Oricum, *moralitatea* gestului artistic depinde de autor, în primul rând, apoi de producător și de distribuitor. În cazul lui *Zelig*, „minciuna” pseudo-documentară e pusă în serviciul unei „cauze juste”, cum se spune.

Și totuși, acum, după încercarea de a-i descrie natura și structura, mă simt asaltat de un dubiu: oare Allen operează într-adevăr cu *spiritul documentar* (autentic) sau numai cu *scheme documentaristice* (cum s-au cristalizat ele în genul filmului documentar propriu-zis, inclusiv în televiziune)? Schemele sînt evidente: ancheta TV, jurnalele de actualități, reportajul filmat, cu toate „ticurile” consacrate de o practică decenală, ușor de identificat. Mai greu de recunoscut e spiritul documentar (originar), fiind inefabil și ținînd tocmai de ficțiune, de fantezie. Spiritul documentar (al lui Kluge) ar putea fi aproximat cu mai multă finețe drept cantitatea/calitatea de concret, de obiectual și obiectiv, oferită ca suport cantității/calității de fantastic, imaginativ, subiectiv, elemente care, atunci cînd cineastul e artist născut, iar nu făcut, se contopesc într-o expresie unică, în *forma* filmului, „*substanță concretă, individuală, unitate organică, vie*”. Cu alte cuvinte, dacă schema documentaristă atîrnă greu de grumajii unui film, trăgîndu-l în jos, vom înțelege prompt că fuzionarea cu imaginația nu s-a petrecut fără reziduuri, iar opera e ratată și autorul — inautentic sau, mai precis, nu-i artist de neam. Ceea ce nu se întîmplă cu *Zelig*, unde diversele formule (exterioare) sînt lin și organic asimilate, absorbite în plasma unei narativități fluente, dezvoltată cu naturalețe.

Dar performanța lui Woody Allen nu e o explozie extemporanee, lipsită de precedente. Din fericire, cele mai multe — din cîte am văzut — sînt de bună credință, loiale cu spectatorul, căutînd în sloboda disponibilitate a „mijlocului”, a „uneltei de producție” cinematografică, un reazem fast pentru gîndirea constructivă, impregnată de spiritul unei eticități clarvăzătoare, tolerante, fără violența preju-

decății și a unui moralism puritan. Firește, mă gândesc la realizatori cunoscuți și recunoscuți pentru aplecarea, pentru gustul deschis documentării nemijlocite, spiritului documentar. Se impun, cred, referiri obligatorii: la Costa-Gavras, cu *Z* și cu mai recentul *Missing*, la Gillo Pontecorvo, cu *Bătălia pentru Alger*, la outsiderul vestgerman Peter Lilienthal, unul dintre consecvenții și ambițioșii cultivatori ai spiritului documentar, în *La Victoria*, *În țară domnește liniștea*, *Insurecția* și, mai ales, la Francesco Rosi, cel mai important, dacă nu singurul „continuator” al neorealismului în Italia: aproape toate filmele acestui napoletan izvorăsc din civilizația documentarului, de la *Cu mâinile pe oraș* și *Salvatore Giuliano*, la *Cazul Mattei* și *Lucky Luciano*. Printre ele se numără unul care, relativ cu mult înainte și într-un anume fel, îl anticipează pe *Zelig*: e vorba de *Salvatore Giuliano*, deși personajul care fixează titlul, spre deosebire de filmul lui Allen, nu se află nemijlocit, fizic, în centrul „reconstituirii” (fiind, în schimb, un personaj istoric, nu fictiv). Și totuși, ca Allen pentru *Zelig*, cu mai bine de douăzeci de ani în urmă, în 1961, Rosi se încapățina să obțină o nuanțată diferențiere de straturi și de consistență a imaginii, analogă cu cea din pelicula americană (mai puțin culoarea), întemeindu-se, în acest sens, și pe colaborarea cu operatorul Gianni di Venanzo: „Vreau — declara Rosi încă de la primul tur de manivelă — ca fotografia să aibă tonuri diferite: un ton evocator pentru întâmplările din trecut, cu puternice contraste de clarobscur; un ton de reportaj fotografic pentru curtea din Castelvetro, unde a fost găsit cadavrul banditului, iar pentru scena din cimitir, în plus, o imagine la limită expunerii, ca scăldată într-o baie de soare; în sfârșit, un ton de cronică, televizual, pentru scenele de la proces”. E clară, presupun, intenția lui Rosi în căutarea unui spor de expresivitate „documentară”, obținut prin procedee tehnice (încă o dată, poezia întinde mîna științei, sau invers); oricum, însă, Rosi e cu totul străin de gândul unui „fals documentar”, al unui pseudo-documentar, deși soluțiile cerute seamănă a „manipulare”. Accentele sînt invocate, totuși, în scopul consolidării efectelor psiho-dramatice, iar sugestia „carului de reportaj TV” în secvențele din sala tribunalului e scontată.

Costa-Gavras, dînd impresia că se aține pe urmele unei „scheme” documentariste, în *Z* (1969), trage năvodul comunicării sale cinematografice în luntrea unei conduite epico-

dramatice mai mult ori mai puțin abstracte, aluzive, translate, în ciuda declarației din generic, potrivit căreia tot ce se vede în film e strict autentic, aievea întâmplat. Aceasta și pentru a demonstra cât de greu e să ajungi la capătul unui film de denunțare a tuturor asasinatelor politice posibile, prin intermediul unui singur „caz”, *pars pro toto*. Cît despre mai recentul *Missing* (1983), pseudo-documentarul persistă doar ca fundal, ca scenografie a locurilor străbătute de anxietatea unui tată (american, mic industriaș), care își caută fiul (ucis) în zilele imediat următoare puciului militar din Chile. Tot despre Chile ne povestește și Peter Lilienthal, în două feluri, în două momente consecutive, dar de semn contrar: întâi, *La Victoria* (1973), film realizat la câteva săptămîni, de fapt în aceeași lună, de la victoria în alegeri a lui Salvador Allende (4 martie 1973), și chiar la Santiago și chiar cu populația cartierului popular Nueva Palena, unde activează eroina principală. Mîndria, mărturisită, a cineastului e aceea de a fi impregnat fiecare secvență, fiecare fotogramă cu *cineme* și *stileme* ale unor evenimente (re)trăite aproape în clipa producerii lor. La distanță de doi ani, reversul medaliei, tragic: efectele loviturii de stat a militarilor, cu tot ce se ascunde în spatele înfricoșatei muțenii populare, caracterizată în comunicatele oficiale și în însuși titlul filmului lui Lilienthal prin „domnește liniștea în țară”. În amîndouă peliculele formula e „documentaristă”, cu o acțiune filmică direcționată de vâgul desen al unui *story*, care va căpăta un contur mai decis în *Insurecția* (1979/80), chiar dacă destinul tînărului soldat Agustin din León, în Nicaragua — la început somozist, apoi sandinist — rămîne mai degrabă un pretext pentru un film în finalul căruia e mobilizată întreaga populație a orașului, într-o manifestație autentică, de jurnal al actualităților. Oricum, definiția pe care o propune însuși Lilienthal filmelor sale e de acceptat: „*documentare dramatică*”, nu fără riscul, totuși, asumat aproape conștient, al unei anumite hibridități rezultate dintr-o amalgamare nu într-un tot omogenă a celor două componente: documentarul și ficțiunea. Risc, s-ar putea observa, înlăturat ulterior de Lilienthal în *Autograful* (1984), unde și „documentarul” și „dramaticul spectacular” cedează pasul metaforei, ambiguității polisemice, menite să sugereze situații și experiențe socio-politice și umane la care documentarismul nu poate ajunge, deși are larg acces spiritul documentar.

De unde bate, oare, după cel de-al doilea război mondial, cu deosebire, acest suflu primenitor al „duhului” documentar? Bineînțeles, dinspre neorealism, care, astăzi, cum spune un autor de enciclopedii cinematografice (francez: dar o fi avînd, oare, întru totul dreptate?), „este mai mult un epitafor, decît un steag”. Da, e adevărat, neorealismul s-a stîns de mult, încă din 1952, ca manifestare a unei tendințe autonome, cu o anumită încărcătură „revoluționară”, odată cu *Umberto D*; dar, pe de altă parte, cred că, aidoma „spiritului documentar”, dăinuie pretutindeni un „spirit neorealist” ce continuă să inspire sau să influențeze demersurile multor cineasți, ca o cucerire fermă a mentalității (cinematografice) contemporane, tocmai pentru că o dimensiune, o componentă a ecuației neorealismului este „documentarismul”, contactul direct cu realitatea. Și dacă cineasți de vîrf, de mare anvergură, ca Antonioni și Fellini, s-au desprins de matricea „primului” neorealism (cărui i-au adus contribuții deloc indiferente ca scenariști și documentariști), propunînd o ramificație numită, la început, psihologică, „personalistă”, întru înlocuirea „coralității” inițiale, rosselliniene, din *Roma oraș deschis* sau *Paisà*, precum și a unicei experiențe din *Pămîntul se cutremură* — Francesco Rosi (nu întîmplător asistent de regie al lui Luchino Visconti, începînd chiar cu *Pămîntul se cutremură*) poate fi socotit unul dintre rarii și, oricum, cei mai importanți „epigoni” ai neorealismului, desigur cu toate plusurile și minusurile care au însoțit evoluția politică și socială a Italiei și a lumii în ultimele decenii, precum și cu acelea ale limbajului filmic. Dincolo de orice asociaționism hazardat, așa cum italiana și româna sînt însăși latîna vorbită astăzi pe două meridiane diferite, tot așa Rosi, filmele sale, sînt neorealismul vorbit în zilele noastre, adică, rînd pe rînd, în anii '60, '70 și chiar '80. „El, Rosi, a dat un sens nou neorealismului și documentarismului” — scrie Georges Sadoul, care consideră *Salvatore Giuliano* o capodoperă, dar trece sub tăcere *Cu mîinile pe oraș*, nemaiapucînd să vadă *Cazul Mattei*, pur și simplu fiindcă moare între timp.

„Cazul Mattei”

E o certitudine, însă, că Rosi și-a însușit „lecția” viscontiană din *La terra trema* (ca și cea din *Bellissima* și *Senso*, la care a slujit ca asistent de regie). Dar o asemenea lecție

nu poate fi integral memorizată, este irepetabilă, cu toate că se situează în imediata apropiere a poeticii zavattiniene, care rezervă un spațiu amplu spontaneității și evitării deliberate a oricărei urme de *story* de tip hollywoodian. Numai operatorul-regizor Vittorio De Seta, în *Bandiții din Orgosolo* (1961), a mai izbutit să repete o asemenea experiență, ducând-o până la ultimele consecințe estetice, filmul său fiind apreciat ca „o foarte bună mizanscenă a spiritului și stilului documentar”, deși cred că e mai mult decât atât. Fiindcă Rosi, obligat de tema *Cazului Mattei*, a ales structura unei anchete „în stea”, „radială”, adică privită din diverse unghiuri de observație, îmbiate să convergă spre un simbul al adevărului (din păcate, nerevelat), critica nu l-a apropiat de Visconti, V. De Seta sau de Zavattini, ci de *Cetățeanul Kane*, cu care tema, spiritul, ambianța, atmosfera filmului lui Rosi nu au, de fapt, nimic de-a face, deoarece eroul său central nu e un căpitan de industrie (american), ci un dinamic, cu totul aparte și încă tânăr „manager”, creator al unei mari întreprinderi *de stat* (ENI — Ente Nazionale Idrocarburi) în luptă acerbă cu „cele șapte surori”, companiile gigantice ale aurului negru. E adevărat că și *Kane*, și *Mattei* încep cu moartea protagoniștilor, dar în timp ce Charles Foster Kane e un personaj aluziv, „metonimic”, *Mattei* din filmul lui Rosi, încredințat interpretării excelentului Gian Maria Volonté este chiar Enrico Mattei, aproape legendarul combatant — întâi în Rezistența antifascistă, apoi pe frontul reconstrucției Italiei democratice — în favoarea independenței și, oricum, a demnității patriei sale în raport cu sursele energetice ale globului, anticipând într-un fel criza producției de țiței ce avea să vină. Interesant de remarcat, că, de multe ori în cursul istoriei sale, Italia a produs „anticorpi” în stare să combată relele sociale și politice, în persoana unor *outsideri* apărători ai intereselor publice, naționale. La fel noua Italie, ieșită din cel de-al doilea război mondial. Un astfel de apărător a fost de curînd comemorat la Roma: e vorba de Donato Menichella, fostul guvernator al Băncii Italiei între 1948 și 1960, adică tocmai în perioada activității lui Enrico Mattei. Menichella a lăsat drept moștenire fiilor săi, cum scria Arghezi, un nume pe o carte, de fapt pe o broșură: *Cum s-a întîmplat că n-am devenit bogat*, precum și renumele de a fi „salvat băncile și Institutul Reconstrucției Industriale de

rapacitatea puterii politice a guvernanților". Aceeași sobrietate, aceeași frugalitate în modul de trai, aceeași dăruire pasionată binelui public o întâlnim și la Enrico Mattei, cu umori, cu izbucniri temperamentale mai accentuate, de atribuit unei firi și unei energii de-a dreptul vulcanice.

Filmul lui Rosi, prezentat în premieră în 1971, începe cu reconstituirea unui fapt de cronică: la 27 octombrie 1962, întorcându-se din Sicilia, avionul personal al lui Enrico Mattei — adică pus la dispoziția președintelui ENI, nu proprietate personală! — se prăbușește în preajma unui aeroport milanez, după o inexplicabilă explozie în aer („noaptea de la Bescape"). Poliția și justiția declanșează, evident, cercetările de rigoare, destul de curînd sleite prin acceptarea tezei unui accident ca toate accidentele de aviație oarecare. Cineastul Francesco Rosi nu se mulțumește, însă, cu o asemenea pripită și prea generică explicație, și inițiază o investigație (cinematografică) pe cont propriu. În sensul acesta, *Cazul Mattei* e exemplar (și relativ singular): un artist—cetățean, care urmărește cu un interes permanent viu tot ceea ce se întîmplă în viața propriei sale societăți, a propriei națiuni, consideră de datoria lui să intervină, *in proprio* (cum făcuse înainte în *Cu mâinile pe oraș*, în *Salvatore Giuliano*, cum avea să facă ulterior în *Lucky Luciano*), întru elucidarea unui mister cu substrat politic, de anvergură națională și internațională, folosindu-și mijloacele specifice de comunicare. De prisos să precizez: cineastul și filmul său nu parvin la limpezirea adevăratelor cauze ale morții lui Mattei, lui Rosi reproșîndu-i-se, printre altele, și că, plecînd de la o structură „deschisă", pînă la urmă „închide" propria dezbatere și cercetare, fără a mai lăsa spațiu unei forări în profunzime. Totuși, după opinia mea, întreg demersul anchetei întreprinse de Rosi picură în mințile spectatorilor ideea de asasinat; un asasinat politic, după toate probabilitățile, ca în *Z* (dar și economic), întru disimularea unor interese de tip mafiot. I s-a mai reproșat lui Rosi că nu a descris și analizat, în *Cazul Mattei* — așa cum procedase, s-a spus, în *Salvatore Giuliano* — însăși structura societății italiene contemporane în scopul de a face mai transparente raporturile lui Enrico Mattei cu propriul său mediu social, politic, economic, cultural (aceasta după ce, de fapt, și în legătură cu *Salvatore Giuliano* i s-a constatat același minus, aceeași deficiență!). Oricum, s-a uitat că între cele două filme subzistă și o deosebire consi-

derabilă de „miză”: sicilianul Salvatore, oricît i s-ar dilata anvergura („mitul” de bandit în solda unor cercuri reacționare), rămîne un ins „dialectal”, circumscris în aria propriei insule de baștină; septentrionalul Mattei, deși se îndreaptă spre moarte venind din Sicilia, acoperă o „planimetrie” mult mai amplă și mai adîncă, mai complexă și mai intricată. Cine a fost Enrico Mattei? Cum poate fi explicată „enigma” accidentului (presupus fatal) de avion? Care au fost raporturile lui Mattei cu „lumea a treia”; dar cele cu marile puteri (politice și economice, industriale) ale occidentului, ale finanței internaționale? A fost agreat inginerul lombard de propriul partid burghez sau, dimpotrivă, a fost considerat un incomod, un element de eliminat? Sînt întrebări pe care și le pune, cu gravitate, și Rosi, în film, găsind, cum era de așteptat, răspunsuri doar parțiale, atît cît îi permiteau propriile posibilități de scrutare a realității. De unde, în ciuda acuzațiilor criticii, soluția extremă a „operei deschise”, subliniată de autorul însuși: *„Așadar, «Cazul Mattei» este un film cu o structură deschisă, o problemă a căutării tuturor ipotezelor posibile ale mitului Mattei, un film ambiguu, în sensul că pune întrebări. După opinia mea, un autor cinematografic are, mai mult decît alți artiști, rolul de a prezenta mărturie asupra epocii sale și, prin urmare, de a indica și apoi de a sugera termenii unei discuții. Iată ceea ce am vrut să fac în filmul meu”.*

După ce pelicula a apărut în sălile publice, o parte a criticii a identificat motivele unor contradicții între intenția lui Rosi și realizarea ei concretă, admițîndu-se, totuși, că în această complexitate contradictorie — care, se spune, e și a lui Rosi însuși, ca autor — rezidă o vitalitate specifică și o trăsătură originală. Cu voie sau fără voie, lui Rosi i-a scăpat termenul de „film ambiguu”: or, tocmai ambiguitatea — evident, nu cea morală: cea expresivă — asigură peliculei o calitate „artistică”, dincolo de cea strict documentară. Mai exact, calitatea umană a protagonistului, care își dezvăluie fragilitatea ca „individ” izolat și dependența de coaliții și confrerii mult mai puternice decît „scutul” propriului bastion. Cu concursul lui Volonté, regizorul reușește, pînă la urmă, să restituie, aproape integral, portretul singularei personalități a lui Enrico Mattei și să insinueze, totodată, în conștiința spectatorului dubiul că inimosul specialist, „intelectual de stat major”, nu a murit dintr-o simplă întîmplare, sub semnul implacabil al unui

fatum, ci prin voința unor oameni reprezentând alte crezuri și alte interese, de bună seamă egoiste și „sectoriale”, meschine în raport cu mentalitatea avansată a ciudatului, aproape excentricului patriot modern din Italia, un patriot — aș fi tentat să afirm — de „tip nou”.

Francezii au tradus titlul original prin „Afacerea Mattei”, subliniind astfel ipoteza unui proces, căruia i se adaugă treptat noi piese de dosar. Mai mult, poate, tot un francez, Roger Boussinot, întregește viziunea în termeni personali: „Construit ca un dosar, filmul, care trimite la *«Citizen Kane»* este reconstrucția magistrală a unei idei fixe”. Criticul se referă, desigur, la obsesia civică și morală a lui Rosi, hotărât să nu lase să treacă neclarificată „taina” vieții și morții lui Enrico Mattei: „Filmul în serviciul dreptății și al adevărului” s-ar putea sintetiza nu doar *Cazul Mattei*, ci întreaga carieră a realizatorului napoletan.

Expresivitatea acestei lucrări își vedește forța la confluentele a cel puțin doi parametri esențiali: pe de o parte, ancheta condusă, pe față, la persoana întâi, de către cineastul însuși, fără preocuparea de a fi „veridic” sau „plauzibil” („paradocumentar” sau „fals documentar”), părînd a zice: iată, atît am reușit să fac cu mijloacele mele de cineast, inclusiv cu cele ale „mizanscenei”, ale „punerii în imagine” (sau „în situație”); și, pe de altă parte, extraordinara plasticitate și vitalitate a actorului principal, Gian Maria Volonté, care, pe jumătate se identifică „stanislavskian”, „trăirist”, cu personajul, și pe jumătate se oferă ca un fel de „dublu”, de „portret-robot” servind la reconstituirea unor împrejurări avute în vedere de instruirea unui veritabil proces judiciar. Dintr-o asemenea încrucișare rezultă, cred, o performanță interpretativă ce i-ar fi plăcut lui Brecht, pentru o *Lehrstück* de-a lui, plină de vioiciune italică, dar și controlată printr-o secretă aplicare a unui „efect de distanțare”. S-a scris că Volonté s-ar fi documentat în mod amănunțit (a văzut jurnale de actualități, fotografii, a ascultat mărturii orale) pentru a obține o asemănare nu atît fizică, se înțelege, cît temperamentală și spirituală, cu Enrico Mattei: la lectura peliculei, acest efort nu apare cu evidență și nici, nu trebuie să apară. Volonté nu este, firește, Mattei, dar este un italian, milanez și el, care gîndește, ia hotărîri și acționează așa cum gîndea, înaintea lui, un alt italian, hărăzit să ducă o bătălie nemăsurată,

disproporționată, dacă se ține seama de limitele și tarele societății italiene contemporane, un inginer italian care s-a chemat Enrico Mattei. S-a conferit astfel perfectă legitimitate cunoscutei aserțiuni a lui Pasolini, aparent bizară, din scrisoarea de răspuns adresată lui Lizzani: „... *dacă într-un film vreau să te reprezint pe tine, Carlo Lizzani, eu te reprezint pe tine însuși; dacă, până la urmă, vreau să te reprezint pe tine printr-un actor «care să te interpreteze», pot eventual să te trădez pe tine, dar nu spiritul epocii în care trăim în comun — eu, tu, actorul*”. Este ceea ce au obținut Rosi, ca autor, ca regizor, prin Volonté, ca actor, într-un chip, aș zice, exemplar: o fidelă *restitutio* a spiritului epocii, a unui *Zeitgeist*, locuit în comun cu figura evocată, aceea a lui Enrico Mattei. Mi se pare, cinematografic gândind, o performanță remarcabilă, pe care nu mulți cinești au atins-o ca aținere coerentă pe urmele adevărului (istoric, politic și artistic, deopotrivă). Dintre aceștia puțini, nu Costa-Gavras, poate, eșuat într-o schemă prestabilită și abstractă; mai curînd, Peter Lilienthal; dar fără conștiința estetică a „tezei” pasoliniene, precum și Gillo Pontecorvo, în *Bătălia pentru Alger* (proba politică a eficacității ideologico-artistice: acest film e și astăzi interzis în Franța democratică !) sînt de ținut în seamă.

Cu evocarea, la mai puțin de zece ani, a morții președintelui „petrolului și gazelor” din Italia, Francesco Rosi a arătat cu degetul, fără îndoială, anumite angrenaje de „stat major” ale societății italiene actuale, căci Mattei a fost un „mare intelectual”, un „înalt funcționar”, cum gîdea Gramsci, un element de vîrf al piramidei statului. La mai puțin de zece ani după această încercare filmică, într-o altă „democrație occidentală”, un grup de opt cinești vestgermani au luat drept punct de plecare o nouă moarte, un nou asasinat, de data aceasta atribuit și asumat fără echivoc: la 19 octombrie 1977 este descoperit cadavrul lui Hanns-Martin Schleyer, „patronul patronilor”, adică președintele Confederației industriașilor din R.F. Germania, ucis de un comando terorist, în numele luptei împotriva capitalului. Dar acest fapt de cronică nu oferă material decît pentru coperta I a filmului; coperta IV documentează un alt asasinat, multiplu: cu o zi înainte, la 18 octombrie 1977, au fost descoperite în supertemnița de la Stammheim, la Stuttgart, cadavrele „sinucigașilor” Andreas Baader, Jan-Carl Raspe și Gudrun Ensslin (cel

de-al patrulea „vîrf”, Ulrike Meinhof, al „bandei”, care i-a împrumutat titulatura: „Baader-Meinhof”, își luase viața încă din mai 1976). Pentru mai multă exactitate, în cazul ambelor „coperte”, respectiv al „prologului” și al „epilogului”, ni se perindă în fața ochilor imagini nu ale descoperirii celor morți, ci ale îngropăciunii lor, întîmplată la puține zile după aceea.

„Germania în toamnă“

Cîteva informații preliminare sînt, poate, strict necesare. *Deutschland im Herbst* (1978) este primul exemplu, în cronologia Noului Film German, de colaborare între cinești, care, pînă atunci, își păstrasera culoare proprii de înaintare: „Îngrijorați de viitorul țării, opt regizori turnează împreună un film”, așa suna un *chapeau* al prospectului difuzat de casa producătoare (de fapt, coproducătoare), „Filmverlag der Autoren”. Acești opt autori sînt: Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz, Katja Rupé/Hans Peter Cloos — ultimii doi aparținînd grupului „Rote Rûbe” (Napul roșu), Volker Schlöndorff, Bernd Sinkel, nume, aproape toate, ilustre astăzi, acasă și în străinătate. Producerea filmului a costat foarte puțin — o jumătate de milion de mărci — pentru că toți cei opt, și alături de ei Heinrich Böll, ca scenarist, precum și unii dintre actorii-vedete, au lucrat fără onorarii, ceea ce nu înseamnă că nu și-au angajat toate resursele de fantezie și, îndeosebi, cele de fermă protecție a propriilor mărturii și crezuri. Titlul, *Germania în toamnă*, au declarat producătorii, este inspirat de celebra poezie a lui Heine, *Deutschland, ein Wintermärchen* (*Germania, o poveste de iarnă*), scrisă după o călătorie de la Paris la Hamburg, în octombrie 1843. Acolo, printre altele, poetul se rostește asupra climatului dominant, în Germania vremii:

„.... o unitate exterioară ... cea zisă materială;
pe cea spirituală ne-o dă cenzura, cu adevărat ideală”.

Tot în octombrie, dar în 1977, tema heineană redevine, se pare, actuală. O actualitate precipitată mai ales de acțiunile teroriștilor, aflați „în stare de război” cu orînduirea capitalistă, soldate cu morți și răniți (în majoritate, inocenți).

Asemenea acțiuni, însă, explică o anumită psihoză de masă, definită drept *Terroristen-Hysterie*, isterică reacție la terorism, concretizată în prigoana nediferențiată a „simpatizanților” (reali sau presupuși), ceea ce echivalează cu o veritabilă „vinătoare de vrăjitoare”, extrem(ist) de primejdioasă pentru un regim ce se vrea democratic. În toamna lui 1977, în Germania occidentală este atins paroxismul unei situații vecine cu iminența unei „restaurații” naziste. Or, tocmai împotriva unei asemenea perspective caută să ia atitudine, în filmul lor, cei opt realizatori, în tot atâtea maniere și stiluri, în XIV „paragrafe” autonome, cu un liant asigurat, în montaj, de o „structură deschisă” voită de Alexander Kluge, care o semnează, și de toți ceilalți, care o acceptă. Pentru cronicarul lui „Die Zeit”, Hans C. Blumenberg, filmul e un adevărat „model pentru ceea ce ar trebui să însemne o realizare cinematografică în viitor: chiar în secvențele documentare introductive (la funeraliile naționale ale lui Schleyer, ca și la macabra îngropare a teroriștilor la cimitirul Dornhald), pe care televiziunea nu are răbdarea și curajul să le arate”.

Deși autorii, de comun acord, susțin că nu vorbesc polemic în numele unei unice, bine definite flamuri politice (dar poate că, încă o dată, „adevărul e întotdeauna revoluționar”, iar rostirea lui, implicit, polemică), din desfășurarea peliculei se înțelege că — fără să fie neapărat partizani ai teroriștilor — cineastii critică hotărât ordinea politico-socială existentă, în ceea ce are mai reacționar, mai retrograd. E de ajuns, în această privință, să amintim că imaginile solemne ale ceremoniei funebre rezervate lui Schleyer sînt montate, nu fără ironie, cu imagini captate de aparatele de luat vederi ale autorilor „acolo unde se oprește curiozitatea mediilor de comunicare în masă oficiale: pregătirile pentru o recepție-pomană în sala festivă a Castelului din Stuttgart”. Îl vedem și îl auzim pe „Oberkellner”, ospătarul-șef, instruindu-și personalul: „Ca întotdeauna, deh, zîmbiți, serviți corect și repede, căci totul trebuie să fie o chestie făcută iute și degrabă, pe toată linia. Vă rog, tăvile să fie purtate în bună regulă, la înălțimea pieptului ... marș !” La înhumarea celor trei teroriști „sinuciși” — sau, cum își intitula „Die Zeit” o revenire, în decembrie 1985, cu ocazia apariției volumului „monografic” *Der Baader Meinhof Komplex* (Complexul Baader-Meinhof): „Auto-distrugerea unui grup” — înhumare considerată „nu o în-

mormîntare, ci-o capcană a poliției", — cineastii, în speță Kluge și Schlöndorff, filmînd „în direct", după „metoda" *ciné-verité*, nu ezită să rîdă pe seama „curcanilor", care arestează — în preajma cîmîtirului — un turc, desigur „Gastarbeiter", muncitor străin, pentru că a fost găsit cu o pușcă asupra sa: voia, mărturisește sărmanul, să doboare un porumbel pentru masa lui de prînz! Și-apoi, ordine răstite și ocări agresive, în ultimele fotograme, la adresa unei „tinere femei care, ținînd de mîină o fetiță, vrea să oprească o mașină", simțindu-se obosită... Acestea sînt doar două dintre „contrastele" scoase în relief de realizatori: forfota foto-reporterilor și a cameramenilor TV la funeraliile lui Schleyer, cu flamurile companiei „Esso" fluturînd în vînt, ca fundal, apoi, „idila poliției călare, în frumoase uniforme verzi, în castania pădure germană de toamnă, cu pumnii strînși și fețele mascate de la înmormîntarea teroriștilor". În legătură cu aceasta din urmă, un alt „contrast" în film: încorporarea funeraliilor feldmareșalului Rommel, „Vulpea desertului", sinucigaș din „ordinul suprem" (al lui Hitler), pe temeiul unor „rațiuni de stat", evocate — aceste funeralii — prin secvențe extrase din jurnale de actualități ale vremii (1944); ironia soartei a făcut ca însuși fiul lui Rommel, Manfred, primar al orașului Stuttgart, în 1977, să fie cel care a autorizat o „înmormîntare omenească" a teroriștilor, victime, și ei, ale unor „rațiuni de stat"!

Firește, diversitatea de „stiluri" marchează și un decalaj de valori: episoadele filmului *Deutschland im Herbst* nu sînt omogene, ele se deosebesc tranșant unele de celelalte — tocmai pentru că fiecare cineast a contribuit cu propria mîrînde profesională — și numai înțelepciunea montajului lui Kluge (tautologie: Kluge înseamnă înțelept!) leagă viziuni și acțiuni dintre cele mai disparate. De la densul, tensionatul scurt-metraj autocritic, regizat și jucat de Fassbinder însuși, care își mărturisește propriile spaima și propria lașitate, pînă la aproape anecdoticul moment de la frontiera cu Franța, unde Reitz urmărește un cuplu de tineri apostrofat cu sloganuri fascistoide de un grănicer; de la frămîntările profesoarei de istorie Gabi Teichert, din episodul lui Kluge — figură ce va deveni protagonista ulteriorului lung-metraj *Die Patriotin (Patriota)*, terminat în 1979 — care citează cuvintele Rosei Luxemburg înainte de propria ei asasinare: „Există o singură alternativă pentru Germania: socialism sau barbarie", și pînă la *Antigona* rescrisă de

Heinrich Böll pe seamă lui Schlöndorff, cu intenția de a denunța micimea consilierilor televiziunii în fața unui spectacol, fie și antic, care tratează tema violenței; sau la „dramoletă hollywoodiană” a unei pianiste „simțitoare” și a unui cîtezant terorist, povestită de Katja Rupé și Hans Peter Cloos.

Am ales, pentru o mai intimă înțelegere a facturii și climatului propus de *Deutschland im Herbst*, episodul lui Fassbinder, fără titlu, marcat doar cu I, fiind primul (după prolog, însemnat în scenariu cu 0). Reîntîlnim, concentrat într-un sfert de oră, spiritul lui Fassbinder, concepția lui despre cinematograful, ca și interpretarea unei situații tulburi în viața societății vestgermane (totul obținut în mai puțin de două săptămîni de turnare „pe viu”):

I

1. ÎN LOCUINȚA LUI RAINER WERNER FASSBINDER

Fassbinder la telefon

FASSBINDER: Cred că o căsnicie înseamnă un mod de a sta împreună, ceva artificial, înainte de toate, ceva căruia ți simți nevoia și care e, într-adevăr, necesar numai dacă ai fost crescut în felul în care am fost noi. Socotesc căsnicia ceva artificial și — o pot spune din nou, cît se poate de clar, în ceea ce privește căsnicia — îmi fac filmele în așa fel încît, de exemplu, persoanele căsătorite, a căror căsnicie poate e pe ducă și care văd filmele mele despre căsnicie, își revizuiesc concret propria lor căsnicie. Mi se pare, de exemplu, infinit mai pozitiv, atunci cînd o căsnicie se duce de rîpă, ca filmele să o ajute să se ducă de rîpă, decît să nu pui sub semnul întrebării instituția căsătoriei și s-o lași să piară necercetată, neexaminată.

2. LOCUINȚA LUI FASSBINDER

Fassbinder intră în apartament. Mai tîrziu, va da un telefon.

FASSBINDER: Armin! Armin!!!!

ARMIN: Mda! (Vorbește tot timpul cu un accent apăsător.)

F: Tar dormi.

A: Fac cafea.

F: Unde-i telefonul?

A: Pe-aici pe undeva... cum de-ai venit încă de azi? Credeam că vii abia mîine.

F: De ce? Am zis că vin azi din cauza mixajului de mîine. Aș mai fi stat la Paris... — niciodată nu ești atent la ce spun eu.

A:

F: Ai auzit ceva?

A: Ce?

- F: *Despre avion!*
- A: *Care avion?*
- F: *Doamne sfinte, Armin, avionul care a fost delurnat!*
- A: *Nu, n-am auzit nimic.*
- F: *De fapt, ai ascultat știrile?*
- A: *Nu, nici una.*
- F (la telefon): *Da, eu sînt. Ce se mai întîmplă? Nu, Armin zice că nu-i nimic nou pe-aici... nimic în plus față de ce s-a vorbit la radio și s-a scris în ziare despre Comando-ul... GSG 9 sau așa ceva... Pur și simplu nu pot să-mi închipui că or să ia avionul cu asalt, nu pot să-mi imaginez asta.*
- A: *Știi ce-ai face eu? Aș arunca tot avionul în aer.*
- F: *Armin vrea să arunce tot avionul în aer. Îți dai seama.*
- A: *Din cauza cîtorva tipi de acolo.*
- F: *Sînt peste 86 de comenzi acolo!!*
- A: *Atunci s-ar isprăvi totul!*
- F: *Da, sigur, acum o să ne spui că toți muncitorii străini din Germania or să ajungă milionari... sau ceva de soiul ăsta.*
- A: *Asta-i altceva!*
- F: *Fă-mi o cafea! O.K.?... Altfel, totul e-n ordine? Da, cum aflu ceva, te sun, bine? Da, ciao, S c h a t z i, ciao.*
- A: *Și ăstlalți, din închisoare, ar trebui împușcați unul cite unul sau spînzurați.*
- F: *O.K... vorbești serios, nu-i așa? Ți-ar plăcea să-i omori, să-i spînzuri unul după altul, hai?*
- A: *Da.*
- F: *Și cine-ar trebui să facă treaba asta, după tine?*
- A: *Statul.*
- F: *Statul, mda? Poliția, sau cine?*
- A: *Da.*
- F: *O.K., și cine le dă dreptul ăsta?*
- A: *Dacă dia nu respectă legea, nici statul nu trebuie s-o respecte!!!*
- F: *O.K., stai o clipă, stai o clipă... chiar crezi că dacă unul face ceva rău, hm...?*
- A: *Da.*
- F: *Atunci și celălalt poate să facă rău, la rîndul lui, mai ales dacă are puterea, cum o are statul sau altcineva... hm?*
- A: *Da.*
- F: *O.K. N-am să-ți spun O.K... asta-i casa mea și poți să te cari de-aici.*
- A: *E a ta cî e și a mea.*
- F: *E casa mea!!!*
- Fassbinder îl doboară pe Armin la pămînt. Începe o încăierare.
- F: *O.K., O.K.... O.K. — și-acum card-te de-aici. Card-te, am ris!*
- A: *Dacă plee, nu mă mai întorc înapoi niciodată, pe cuvînt!*
- F: *Armin!*

3. FASSBINDER ȘI MAMA SA LA MASA DIN BUCĂTĂRIE

FASSBINDER: În ordine, nu discutăm asta.

MAMA: Nu discutăm, nu.

F: Și crezi că asta-i bine?

M: N-aș sfătui pe nimeni să discute problema în situația de față. Aș fi groaznic de șocată dacă cineva, în public, într-o discuție — cum a făcut tîndrul acela ieri ... cînd i s-a luat interviul pe stradă... o anchetă a televiziunii... a declarat că opinia critică e decapitată, lucrurile astea sînt încurajate exact așa cum s-a întîmplat și cu... cu teroriștii... Mi-e pur și simplu groază cînd aud pe cineva rostind cu voce tare asemenea lucruri.

F: De ce?

M: Vezi, fiindcă nu știu ce ar face altcineva. Înțelegi, am un prieten care e teribil de supărat pe Böll — asta, înainte de răpirea lui Schleyer — și eu i-am luat apărarea lui Böll, și atunci el a zis: și tu ești una din simpatizantele alea! Înțelegi, nu poți ști, în situația asta de isterie, acum, ce poate ieși din vorbele tale. Și de asta cred că n-aș sfătui pe nimeni să discute problema.

F: Ba, eu chiar nu-nțeleg deloc treaba asta... fiindcă...

M: Știi, toate astea îmi aduc aminte foarte tare de vremea naziștilor, cînd oamenii tăceau pur și simplu, ca să nu dea de bucluc.

4. FASSBINDER IEȘE DIN DORMITOR

Dă citeva dispoziții, mai tîrziu se duce la telefon.

F: Armin?... Armin?! Dă-mi numărul de la... Paris.

A: Hmm.

F: Aiurea-n tramvai, da? O clipă. (la telefon) Salut... eu sînt. Adu-mi un snaps, Armin.

A: Știe numai să comande altora. Cît e ceasul?

F: Habar n-am, ureo zece. (tulburat, la telefon) Sînt m o r ț i... Baader, Ensslin și Raspe. S-au sinucis în celulele lor — da, ea s-a spînzurat, iar Baader și Raspe s-au împușcat... nimeni nu știe cum au făcut rost de revolvare. Da, și-acuma o' comisie internațională trebuie să cerceteze totul, să vadă dacă a fost crimă sau nu... ce cred sau ce nu cred eu n-are nici o afurisită de importanță... (pauză) Cea mai sigură închisoare din lume... cu un regulament care interzice contactele, unde nimeni n-are voie să intre în celule, celulele sînt scotocite de două ori pe zi, din podea pînă-n tavan, și acolo, chiar acolo, erau ascunse pistoale adevărate... îți dai seama! Nu, nu, trebuie să stau aici. Încă n-am terminat. O.K., O.K., O.K., O.K... O.K., pa!

5. FASSBINDER ȘI MAMA SA, DIN NOU LA MASA DIN BUCĂTĂRIE

F: Ce s-o fi întîmplat azi ca să te faci din nou să vorbești?

M: Vezi, oamenii care au credit și influență și pot face ca influența lor să conteze, care...

- F:** Și, mă rog, cine are credit și influență?
- M:** Unul ca Mitscherlich, de exemplu, ori ca Jungk, sau chiar ca Böll, pentru Dumnezeu, cu reputația lui în străinătate.
- F:** Tocmai asta e, că nu prea au... ai pus odată degetul pe rană când ai vorbit cu prietenul tău despre Böll!
- M:** Da, pentru ca oamenii de-aici să înțeleagă... că... că... că... aici, la noi, ei sînt de fapt... masele nu sînt de fapt democrația... ei cred că dacă critici statul, înseamnă că, gata, ești un — cum îi spune...?
- F:** Veri, mi-ar plăcea, de exemplu, ca mass-mediile să dezbată toate lucrurile astea.

6. FASSBINDER, ÎN LOCUINȚA SA, LA TELEFON

Armin intră cu prînzul. Fassbinder nu mănîncă. Armin încearcă să-i ridice moralul.

- F:** Ah, prostii... dacă se-apucă să facă o anchetă la scară națională, înseamnă că ceva se petrece — oricine știe asta. Publică numere de telefon, numere diferite pentru fiecare oraș, se poate telefona anonim... Ce înseamnă asta? Asta forțează oamenii să se denunțe unul pe altul; îi forțează tocmai să dea nume! Și doar nu crezi cumva că ceva o să se schimbe sau cam așa ceva. Totul rămîne ca înainte — și tocmai asta vor și ei... Da, pot să ne intercepteze, dacă vor. De ce nu...? Da... Nu pot... nu pot să scap deocamdată. Nu știu de ce... Aș vrea foarte mult, dar... Da, mi-e frică și simt că nu pot să scap... E-n ordine... O.K... bine, da... pa!
- A:** Eu mă zbat să pregătesc ceva extra... și tu iar nu mănînci.
- F:** Iartă-mă îmi pare rău, dar...
- A:** Mereu aceeași poveste...
- F:** Îmi pare rău!
- A:** Ce mai e, iarăși?
- F:** Nimic.
- A:** Atunci, du-te și mănîncă, hai... Mda, ce mai e cu...

7. FASSBINDER ȘI ARMIN SE ÎNTILNESC ÎN VESTIBUL, ÎNTRE UȘI

- F:** La ce te uiți?
- A:** Nu mă uit la nimic.

8. FASSBINDER CERE CEVA LA TELEFON

- F:** Anita?... Eu sînt... Nu, eu... Da... Ai ceva pe-acolo? O.K... Poți să-mi trimiți... vreo trei, da? Cu un taxi, da?... O.K.... Mulțumesc.
- A:** Credeam că nu mai iei.
- F:** Și eu credeam la fel. Dar sînt de-pri-mat. Nu mai știu. Nu mai pot lucra... asta ajută...

9. DIN NOU BUCĂTĂRIA, FASSBINDER ȘI MAMA SA STAU DE VORBA

- F: De ce îți place să delegi drepturile, drepturile liberale, în care crezi și pe care le socotești pozitive? De ce îți place să delegi grijile?
- M: Veri, le-am delegat în clipa cînd mi-am dat votul... și avem partide acolo sus și eu... eu plec, bineînțeles, de la principiul că în cadrul acestor partide, dintre care eu am ales unul, primează rațiunea... Plec de la principiul...
- F: Vădăci, rațiunea trebuie să vină de sus...
- M: Rațiunea...
- F: Cel puțin felul în care înțelegi tu democrația trebuie că e așa, mai ales că ai trăit și sub al treilea Reich : O.K., baza este individul...
- M: ...am să spun că am o mulțime de greutăți, fiindcă înțeleg că există motive să fii iritat de o mulțime de lucruri care se întîmplă, și că e nevoie ca opinia critică să fie exercitată...
- F: ...spui că n-ai sfătui pe nimeni să discute problema tocmai acum.
- M: În momentul ăsta, nu, deloc.
- F: Da, în felul ăsta refuzi democrația ! Cînd a fost împușcat pilotul ăla la Mogadiscio sau la Aden ai spus că ți-ar plăcea ca, pentru fiecare ins împușcat la Aden, să fie împușcat un terorist la Stadelheim.
- M: Da, în public.
- F: În public, da ?
- M: Da
- F: Și asta-i democratic ! ?
- M: Nu, nu-i democratic... și n-a fost democratic nici să deturneze avionul ăla și să zică: «acum îi vom împușca pe toți, unul după altul»... dacă TU ai fi fost acolo, sau dacă eu aș fi fost...acolo...cum ai fi reacționat ?... Ar trebui să te gîndești un pic la asta.
- F: Deci : ochi pentru ochi, dinte pentru dinte.
- M: Nu ochi pentru ochi, dinte pentru dinte, dar într-o situație ca asta nu poți s-o scoți la capăt doar cu democrația !

10. LOCUINȚA LUI FASSBINDER

Fassbinder dictează la magnetofon scenariul unui film pe care îl pregătește: «Berlin. Alexanderplatz» [viitorul celebru serial TV în 13 episoade și un Epilog — n.n.]. Mai tîrziu, din stradă se aude o sirenă a poliției. Fassbinder se uită de după perdea. Extrem de nervos, înșfacă ceva, s-ar zice niște medicamente interzise, le aruncă în closet, scăpînd de «corpuri delict». Armin îl contemplă cu oarecare înțelegere, întreabă ceva; se aud pași pe scară. Totuși, poliția nu e interesată de locuința lui Fassbinder. Nu intră nimeni. Nu avea nici un motiv să se teamă. Confruntare dură între Fassbinder și Armin.

- F: ...843... Da, cred că e bine... Ufff... Franz, acum în plan mediu, văzut prin ușă, pare foarte singur... se întoarce... Armin...
- A: Mda.
- F: Armin !

- A: Mda, ce-i?
- F: ...Dacă ăștia găsesc ceva...
- A: Ești nebun, ești nebun, ce faci?
- F: Poliția e la ușă.
- A: Și ce dacă?
- F: Armin... Poliția e la ușă.
- A: Acum nu mai înțeleg nimic.
- F: Au urcat scara...
- A: Și ce te frământă atita...
- F: Și dacă intră?!
- A: Intră și gata.
- F: O.K., intră... Și ce se întâmplă dacă cineva face o mișcare greșită și ei încep să tragă, și pe urmă...
- A: Nu fac ei asta.
- F: Dar n-au fost, oare, cazuri în care au făcut-o, hai?
- A: A fost vina ălor de-au fost împușcați.
- F: Știi ce ești tu? O jaură nenorocită.
- A: O.K., sint o jaură nenorocită și mă duc să mă-mbăt.

11. CONVORBIRE ÎNTRE FASSBINDER ȘI MAMA SA, ÎN BUCĂTĂRIE

- F: Adineauri ziceai... Legile nu te interesează, dar ești democrată.
- M: ...vezi tu... mă interesează legile...
- F: Adineauri ai zis că nu.
- M: ...Dar când oamenii, care pentru asemenea...
- F: Nu l... Nu te interesează legile, așa ai zis... indiferent de situație, și ești democrată! Halal!...
- M: Dar dacă oamenii...
- F: Nu!!! Te rog să-mi răspunzi!!
- M: ...care nu respectă legile, nu ca mine.
- F: Bun, și un ucigaș ordinar face asta!!!
- M: Atunci sint niște ucigași, teroriști!
- F: Da, bineînțeles!!! Sint și asta!!! Dacă urei să fii de acord! Dar nu se fac legi speciale pentru ucigași!
- M: Da, dar... Poți să-i prinzi și să-i închizi... și atunci n-or să mai poată face nici un rău.
- F: Nu?... Nu? Un ucigaș obișnuit are doar, pur și simplu — cum să zic — motive greșite sau chiar nici un motiv să omoare. Și nu-i mai rău la teroriști, care poate au și motive pe care le poți înțelege?
- M: Da, desigur, dar metodele astea nu sint cele juste, Rainer.
- F: Bine, dar nici pe tine nu te interesează legile! Ai zis că legile sint bune pentru pădări, dacă te poți coborî la un asemenea nivel!
- M: Eram foarte furioasă în situația aceea...
- F: Poate exista vreo situație pe lume care să te facă să nu te intereseze cine face legile pentru tine? Și ce legi anume?

12. FASSBINDER ÎN DORMITOR

Dictează un scenariu la magnetofon; după un timp, îl strigă pe Armin, care s-ar părea că s-a întors. Armin îi povestește că a adus în casă, în chip de oaspete, un străin care nu avea unde dormi. Fassbinder cere ca străinul, care acum doarme, să părăsească locuința. După această izbucnire energică de mînie, începe să plîngă fără să se rușineze. Armin încearcă să-l liniștească.

F: «Știi, am înghîțat o sumedenie de euri. Mergeam prin curși și sîntam „De veghe la Rin”, eram așa de zăpăcit, în capul meu era un talmeș-balmeș. Acolo au pus mîna pe mine amîndoi eureii și au început să-mi îndruga verzi și uscate. Și cuvintele sînt bune, Gottlieb, și ceea ce spune cineva». Armin? ! Armin! ! ! Tu ești?

A: Da... ce tot strigi acolo?

F: De ce-ai stat atîta?

A: Am fost înții la «Eden» și pe urmă la «Cosy», acolo am cunoscut pe cineva care nu știa unde să doarmă, așa că l-am luat cu mine.

F: Ce-i ăsta? cum arată?

A: Uită-te singur... a adormit... De ce nu intri?

F: De unde vine?

A: Nu știu sigur. Cred că-i din Hamburg.

F: Nu știi nimic altceva despre el?

A: Ei... hai odată... vino și uită-te la el.

F: Dă-l afară!

A: Dar de ce?

F: Fiindcă am zis eu să-l dai afară.

A: Nu mai vorbi prostii.

F: Am spus să-l dai afară! ! Așa că dă-l afară!

A: Hei, tu! (se adresează străinului) Scoală-te!

X: Da...

A: Hai, scoală-te.

X: Dar de ce?

A: Trebuie să pleci... fiindcă, aici, cineva e nebun!

X: În ordine, atunci plec. (X iese din locuința lui Fassbinder, în timp ce acesta privește de după perdea în stradă: așteaptă ca X să apară și să se îndepărteze.)

A: De ce a trebuit ca el să plece și de ce a trebuit ca tu să faci asta?

13. DIN NOU ÎN BUCĂTĂRIE. CONVORBIRE ÎNTRE FASSBINDER ȘI MAMA SA

F: Democrația e cea mai umană formă de guvernămînt, nu-i așa?

M: Află că e cel mai mic dintre toate relele.

F: Cel mai mic dintre toate relele.

M: Da..., în momentul ăsta e într-adevăr un rău.

F: Democrație... ce-ar fi mai bun ca asta... ceva... autoritar?

M: Nu..., în momentul ăsta, aici la noi...

F: Da, ce-ar fi mai bun, dacă ăsta e cel mai mic dintre toate relele — poate că ar trebui să fie... cum să spun... ceva bun — ce ar fi acest ceva mai bun?

M: Cel mai bun lucru ar fi un fel de conducător autoritar, care să fie bun de tot, și îngăduitor de tot, și pus pe făcînd ordine..."

Cititorul își va fi dat seama, cred, că transcrierea de mai sus privilegiază dialogurile, în timp ce indicațiile de mișcare în cadru sînt sumare și vagi (încă o demonstrație a autonomiei filmului ca imagine audiovizuală finită în raport cu „faza scrisă”, care fază, oricît de amănunțit elaborată, prevăzînd orice element de scenografie, „cinemă” cu „cinemă”, rămîne în orice caz departe de filmul propriu-zis, de „*imaginile fotodinamice montate*”, cum scria Galvano Della Volpe). Dar nu asemenea notații marginale contează, aici. Contează extraordinara capacitate a lui Fassbinder de a face film (și „cinematograf”), dintr-o situație, ce-i drept, de „emergență”, dar privită domestic, interpretată în spațiul restrîns al relațiilor cu propria mamă sau cu un prieten. Și, dincolo de aceasta, capacitatea de a se „expune” pe sine însuși, de a-și etala, în fața publicului, lașitatea și micimea, deruta ideologică și politică. Firește, nu se mai poate discuta, în asemenea condiții, de recuperarea viziunii dostoevskiene asupra „terroristului”, idealizat: „*Teroristul e frumos, înfricoșător, fascinant, căci întrunește în sine amîndouă tipurile de măreție umană: martirul și eroul*”. Dimpotrivă, Fassbinder nu „rezistă” nici măcar încercării de a găzdui un presupus terorist, un necunoscut, care ar putea să fie, cine știe, terorist. Cu alte cuvinte, s-a „rinocerizat” și el, psihoza „vînătorii de vrăjitoare” a pus stăpînire și pe conștiința lui, în ciuda atitudinii, ușor polemice și de sus, față de mentalitatea „anacronică” a mamei sale, care a apucat să trăiască și sub cel de-al treilea Reich ... Simplu, direct, nuanțat, mereu neliniștit — așa cum e și atmosfera generală în „opinia publică” —, episodul lui Fassbinder e o exemplară demonstrație a forței, a expresivității care poate încorona „spiritul documentar”. Altfel decît la Woody Allen, altfel decît la Costa-Gavras sau Pontecorvo, adică într-un mod propriu — deși aparent la îndemîna oricui — numai lui Rainer Werner Fassbinder.

Părțile, „scheciurile” care urmează sînt, așa cum am amintit, foarte diverse, diferențiate. Totuși, un „ciment” poate fi întrevăzut, dincolo de recurentul laitmotiv muzical al faimosului *Kaiser-Hymne* de Joseph Haydn, rebotezat mai tîrziu și cunoscut ca *Deutschland-Lied*: acest ciment, de la temelie, este solidarizarea cineștilor din Noul Film German atunci cînd libertatea și democrația sînt amenințate. De la Paris, octogenara Lotte Eisner, istoric autorizat al expresionismului anilor '20, „ultimul mamut”, cum a

supranumit-o Werner Herzog, aplauda în 1981 hotărîta luare de atitudine a *Filmmacher*-ilor vestgermani: „*Miracolul economic, această epocă a materialismului adînc înrădăcinat, nu a dat decît filme mediocre. Artiştii germani sînt oameni ciudaţi: ei au nevoie de o anumită desperare, de o anumită exaltare febrilă, pentru a putea să devină cu adevărat creatori. Un film ca «Deutschland im Herbst» demonstrează grăitor lucrul acesta: numai atunci cînd tinerii cineasţi germani s-au răzvrătit împotriva mediocrităţii şi a birocrăţiei mic-burgheze, reacţionare, numai atunci cînd şi-au exprimat profunda aversiune faţă de buruiana nesmulă a nazismului, au devenit cu adevărat creatori*” (în „Camera/Stylo”).

La conferinţa de presă organizată după proiecţia din cadrul „Berlinalelor” din 1978; unul dintre colaboratori, Hans Peter Cloos, declara (consemnat de „La Revue du Cinéma”): „O dată pe an ar trebui să fie produs un film care să reprezinte nu atît situaţia, cît climatul naţiunii”. Am uitat să precizez că titlul cronicii din „Die Zeit” era tocmai *Lage der Nation*, Starea naţiunii. Într-adevăr, poate că, pretutindeni în lume, cineasţii ar trebui să simtă ca pe o datorie civică măsurarea temperaturii sufleteşti a propriei colectivităţi sociale, în filme-dare-de-seamă, precum *Deutschland im Herbst*, şi, bineînţeles, nu numai la rău, ci şi la bine, nu numai de rău vorbind, ci şi de bine, în care să-şi găsească loc firi şi unghiuri de vedere diverse şi în care spiritul documentar să se completeze reciproc cu fantezia, într-un caleidoscop menit să înlocuiască într-o sinteză, o dată pe an, cele 52 de actualităţi săptămînale, în lipsa cărora, odinioară, înainte de apariţia TV, nu începea nici un program din sălile de cinema. Invitaţia lui Cloos, fără ca acesta s-o ştie, nu e decît transcrierea cinematografică a unui mai vechi îndemn al lui Tomasi di Lampedusa, autorul *Ghepardului*: „A ţine un jurnal sau a scrie, la o anumită vîrstă, propriile memorii ar trebui să fie o datorie impusă de Stat: materialul ce s-ar acumula după trei sau patru generaţii ar avea o valoare inestimabilă: multe probleme psihologice şi istorice care frămîntă omenirea ar fi rezolvate. Căci nu există amintiri, chiar cele scrise de personaje insignifiante, care să nu cuprindă valori sociale şi pitoreşti de prim ordin”. De ce nu, prin analogie, jurnale (intime) şi amintiri scrise cu camera-stilou, adică filmic? Ce satisfacţie imensă pentru Marc Ferro, profesorul de istorie, co-directorul renumitei reviste „Anna-

les", credincios prieten al cinematografului, unul dintre puținii oameni de știință care cred în film — fie documentar, fie de ficțiune (cu excepția celui „istoric” !) — ca izvor pentru știința istoriei !

De altfel, Germania în toamnă nu a rămas fără „rape-luri”: datorită Margarethei von Trotta, întâi, cu *Die bleierne Zeit* (Anii de plumb, 1981) în care e evocată dubla poveste a surorilor Ensslin (și, în special, a lui Gudrun, cea cuminte în timpul copilăriei, decedată apoi în închisoarea Stammheim) și, ulterior, datorită lui Reinhard Hauff, cu — titlu aproape scontat ! — *Stammheim* (1985), după ce în librării apăruse amintita monografie a lui Stefan Aust, *Der Baader-Meinhof Komplex*, unde e vorba de „der tote Trakt” sau „die stille Abteilung”, aripa super-inchisorii cu șapte etaje, în care celulele erau etanș izolate fonic: ocazie neașteptată pentru a reabilita, cum vrea de altminteri și Marc Ferro, auzul, urechile, într-o civilizație „a ochiului” ! (Nu am văzut acest din urmă film, dar cronicile vorbesc de o extraordinară eficacitate documentaristă, chiar dacă regizorul Hauff nu izbutește să „privească în inima prota-goniștilor”, cum făcuse — pe o temă asemănătoare — Dos-toievski, în *Demonii*, cu „frapante situații paralele între RAF (Rote Armee Fraktion, organizația teroriștilor vestgermani) și un grup de conspiratori ruși, cu Stavroghin în frunte”.

„Acolo unde visează furnicile verzi”

Tot „universului spiritual al documentarului” și tot spațiu-lui de intervenție vestgerman îi aparține și ciudata „po-veste cinematografică” a lui Werner Herzog, autorul cele-brat pentru *Aguirre, mânia lui Dumnezeu*, pentru *Kaspar Hauser* și pentru *Fitzcarraldo*: *Wo die grünen Ameisen träumen* (Acolo unde visează furnicile verzi, 1983). De data aceasta, componenta documentaristă — în speță, etnofil-mul — e cu grijă ascunsă în ficțiune, cu toate că, parado-xal, demersul și semnificația operei rămân antro-po-culturale. Secretul rezidă, probabil, în abila replămădire, pentru uzul cinematografului, a unui mit. Werner Herzog, orice s-ar spune, nu dispune de o inventivitate proprie, autonomă, de o capacitate de a „inventa” *ex novo*. În schimb, abia

așteaptă o ocazie, un motiv, un capăt de fir de basm sau de legendă, pentru ca imaginația să i se pună în mișcare, să populeze cu figuri umane și să coloreze scenografic o situație sau de-a dreptul o lume (o microlume, firește), pe care le domină apoi cu o mână (artistică) autoritară, fie și în varianta îmbrăcării acesteia într-o mănușă moale a visului. Dar ce păcat, pentru Herzog, că nu l-a citit, nu l-a putut citi pe Blaga, pentru a fi în stare să opereze un fundamental *distinguo* între vis și mit: „*Miturile se desprind din matricea stilistică a unui neam sau grup de neamuri, întocmai ca și celelalte produse ale culturii. Cu acestea se rostește însă și diagniza diferențiată față de visuri. Să se remarce că visul nu apare niciodată stilistic modelat. Visul, cel de pe planul psihologic, e a-stilistic, ca orice fenomen natural*”. Norocul lui Herzog e că instinctul și intuiția sa de artist îi salvează ignoranța: aproape o definiție a geniului. Fiindcă, pînă la urmă, *Furnicile* sale atestă o atitudine culturală și estetică absolut creatoare.

Există, în Herzog, o sete neastîmpărată, „imperialistă” aproape, în sens cinematografic, se înțelege — doamne apără-ne și ne ferește! — de a „ocupa”, de a-și atașa teritorii filmice noi. De pe valea Amazonului (*Aguirre* și *Fitzcarraldo*) a trecut în America de nord (Highways, în Wisconsin: *Stroszek*) și apoi, de curînd, în Nicaragua (pentru un documentar TV, ambiguu); între timp, l-a atras Australia, tărîmul „furnicilor verzi”. Gustul, dar și dorul de exotism, de depărtări (permanent în oameni, odată ce îl cîntau și medievalii, provensalii lui „*amor de lonh*”), i-au fost, discutabil, reproșate lui Herzog-Stipetici, făcîndu-i-se numărătoare și socoteala locurilor de turnare ale filmelor sale: din douăsprezece *Spielfilme*, numai trei au fost realizate acasă, în R.F.G., observă — petulant — un redactor, altminteri deloc xenofob, al revistei „Der Spiegel”, Urs Jenny, chiar în cronică la *Acolo unde visează furnicile verzi* (august 1984). Dar aceasta e o chestiune „internă”, a vestgermanilor: pe noi ne încîntă, în schimb, că Herzog ne-a mijlocit contactul cu Australia — aproape mai substanțial decît au făcut-o înșiși cineastii celui de-al cincilea continent —, cu un peisaj inedit al ei, cu întinderi nesfîrșite, curioase și familiare în același timp, lărgindu-ne orizontul de cunoaștere: „Cerul, mai puțin gata de pocăință decît oriunde în altă parte a lumii, încremenește fără nori și învăpăiat deasupra pămîntului, care arde încet. Șesul e uriaș

și atât de întins, încît te doare depărtarea lui. Iar cerul e pretutindeni mai mare, mai mare decît pămîntul."

Sursa inspirației lui Herzog se află într-un documentar etnologic, într-un etnofilm al lui Michael Edols — acesta va deveni „actor” în filmul lui Herzog —, sugestiv intitulat *Lalai Dreamtime*, adică timpul (vîrsta) visului, „Lalai” venind spre noi de-a dreptul din epoca de piatră, desemnîndu-le pe furnici: un „mit” al aborigenilor australieni. Ca și Picasso — dar nu se știe de ce, într-o accepție deseori artificială — Herzog este un „mitofil”, un nesățios căutător de mituri, și i-a fost de ajuns să afle de acest „timp al visării”, pentru a inventa sau a reinventa un mit, „plauzibil”. Și anume: întreaga noastră lume nu este decît un vis al furnicilor verzi, care dorm undeva în subsolul Australiei; dacă le tulburi somnul, dacă le trezești, visul lor se spulberă și, odată cu el, lumea, omenirea. Noi, oamenii, locuitorii globului pămîntesc sîntem atîta timp cît sîntem visați de furnici: existența noastră se sprijină pe acest vis și cine destramă visul destramă omenirea. De o asemenea amenințare vorbește filmul lui Herzog. Prin analogie, așa cum destinul românilor „atîrnă” metaforic de o oiță, de *Miorița*, tot așa australienii, ba chiar întregul mapamond „atîrnă” de niște furnici!. Puțin credibil ca eficacitate cosmică, mitul repropus și repovestit de Werner Herzog e „frumos” și expresiv pe o arie semnificantă mai restrînsă și, tocmai de aceea, evocată cu putere: ciocnirea între două culturi, aceea, milenară, a băștinașilor, și aceea a „albilor”, a rasei care invadează și uzurpă. Degeaba se dau peste cap poezii întru salvarea lor, „miturile” nu rezistă buldozerelor civilizației postindustriale. Ca în filmul lui Herzog: o societate (americană) de exploatare a subsolului cumpără un teren vast, în căutare de uraniu. Măgăoaiele motorizate și perforatoarele „imperialiste”, „străine”, atacă țărîna, iar o mîna de indigeni — instruiți de regizor — li se așează, protestînd, de-a curmezișul, spre a apăra somnul și visul sacrelor furnici verzi din „somnul rațiunii” lui Herzog, somn ce ține loc de fantezie. Ciudat și „anacronic”, aborigenii — ce-i aia, în definitiv? — nu mai au aproape nimic „folcloric” (și cu atît mai puțin ... aborigen autentic!), sînt îmbrăcați în cosmopolite *T-shirts* și în blugi, iar la procesul ce se va desfășura în fața tribunalului — capitalist, burghez, alb, european, civilizat, americanizat etc. etc. — din Melbourne, aceiași apar de-a dreptul „andimanșați”,

dacă mi se iartă transliterarea, cu cravate și costume la patru ace, iar dintre ei unul vorbește o limbă pe care nimeni nu o mai înțelege! (De ce nu l-a citit Herzog pe Tommaso Landolfi și al său *Dialog al maximelor sisteme*, ca să știe ce înseamnă să scrii o poezie într-o limbă pe care nu o mai cunoaște decât autorul?! Până la urmă, în filmul cu furnicile verzi, argumentul celor drepți, al celor săraci cu duhul, de prin partea locului, patetic, e de ordin cultural: „Ce-ați zice voi, albi, dacă am veni noi cu buldozere și am începe să vă demolăm bisericile“. Ca și cum sub orice biserică (ortodoxă sau catolică?) s-ar cuibări o colonie de furnici verzi. Dacă nu mă înșel, motto-ul filmului vizează de-a dreptul bazilica Sf. Petru din Roma: ce-ar fi să venim noi, aborigenii australi, și să facem și să dregem în așa fel, încât să nu rămână piatră pe piatră din locașul visului vostru teologic (sau teogonic, sau ecumenic?).

Nici vorbă, discursul lui Herzog e generos și libertar, în schimb se opune operei (civilizatoare?), implacabilă, a occidentului, a Europei, care a modelat după chipul și asemănarea sa lumea întreagă (nu-i așa, Karl Jaspers? sau, mai de curând, Constantin Noica), tot globul pământesc, inclusiv America, inclusiv Japonia, inclusiv China. Așa că din „tezismul“ lui Herzog nu are șanse să supraviețuiască decât „poezia“ efemeră, o poezie care — de ce, oare?: pentru accentele ei nostalgice, pentru că trimite la o presupusă „vîrstă de aur“, pentru că ține cu învinșii? — se aliniază în frontul celor care se opun progresului (tehnologic), înaintării civilizației de tip vesteuropean. Conștient că apără o cauză dinainte pierdută, Herzog se avîntă donchișotește la asaltul meterezelor atotputernice ale industrializării. De ce? Dintr-o încăpățînată credință înapoiată? Nu, de dragul poeziei, al unui mit. Un mit, pe care, în definitiv, îl sacrifică în pristolul unei desfătări rafinate, al unui sentiment occidental decadent, al unui lirism nu doar emotiv, ci și justițiar, partizan al inocenței și al purității omenirii (sic!). Și iată-l, așa, dintr-una în alta, pe Marx dezmințit: de trecutul străvechi al furnicilor verzi nu ne despărțim rîzînd! Ne desprindem de el, dimpotrivă, într-o stare de emotivitate nostalgică, regretînd că nu o vom mai întîlni niciodată. Și e limpede de ce tocmai Australia necunoscută reprezintă ultimul bastion al unei asemenea rezistențe...

Critica de film vestgermană nu a omis să semnaleze intenția inițială a autorului de a ne face să vedem, efectiv, „nemțește” (ca, în *Fitzcarraldo*, trecerea fizică, materială, a muntelui de către o navă fluvială), furnicile, trezite, încolonate în marș, urmînd vectorii unui tainic cîmp magnetic al lor, ca suport concret al mitului, adică al metaforei. În ciuda eforturilor disperate ale cineastului, o asemenea demonstrație nu a fost posibilă: spre noroc filmului poate, fiindcă „mitul” furnicilor verzi și al somnului lor ancestral (cultural!) rămîne — după cum se și cuvine — învăluit în mister, în enigmă. Un mister preferabil penibilei comportări (cinematografice) a celor care mai cred în sacralitatea sa. Herzog izbutește, cu adevărat, aici, să atingă o anumită vibrație lirică, dar nu atît cum ar fi fost de așteptat, prin exponenții mitului său reîncălzit, cît, mai curînd, prin sentimentul de culpă al „cotropitorilor”. Pînă la un punct cineastul propune un fel de dublet al dramei aborigenilor: melancolicul motiv al doamnei cu umbrelă care și-a pierdut cîinele, tainica și vana ei speranță de a-l regăsi. Să fie oare posibilă o asociere între cele două „experiențe”? Pierderea furnicilor verzi, care, trezite, vor migra, ca un roi de albine, spre alte tărîmuri, ar putea fi, pentru noi, albi, pentru occidentali, pereche cu pierderea unui cîine? Eventual, dacă nu aproape sigur. Oricum, Herzog se salvează — își salvează filmul — tocmai prin această recicatrizată inocență. Restul e pierdut. Recurentele revoluții industriale, expansiunea efectelor lor, se vor impune decisiv în orice orizont de cultură. Mai mult decît în alte filme herzoghiene, spiritul documentarului se împletește aici cu ficțiunea, de fapt, cu fiorul ascuns al mitului, oricît de prefabricat ar fi acesta, adică inautentic: autentică e punerea în imagine a regizorului poet. Dar nu e decît un cîntec de lebadă. Fotograma reprodusă în „Der Spiegel”, ca ilustrație a cronicii lui Jenny, ne înfățișează un buldozer gigant înaintînd din stînga cadrului spre un indigen care, așezat turcește, încearcă să-l oprească, să-l exorcizeze, suflînd într-un fel de tulnic — „didjeridu” se cheamă la el acasă, în Australia. Fără succes, firește. Într-adevăr, mutînd decorul la noi acasă, mă întreb cum ar putea tulnicăresele, oricît de vrăjite le-ar fi instrumentele, cele din Vidra sau din Albac, să stăvilească avansarea triumfală a industrializării meleagurilor lor? Cu o diferență, totuși, fundamentală: în Australia treaba aceasta o fac „veneticii”...

Werner Herzog trebuie să înțeleagă și să se resemneze: nici un bulldozer aborigeno-australian nu va amenința catedrala Sf. Petru. Dimpotrivă, după cum am văzut, excavatoarele civilizației occidentale vor sili furnicile verzi să roiască, să se exileze. Dar nu e firesc să fie așa? Ca soarta omenirii să nu mai depindă de insomniile provocate ale unei colectivități de himenoptere? Ba da, sub unghiul dezvoltării condiției materiale a omului și al stăpînirii progresive a naturii. Sub unghiul mitului devenit inoperant, „demitizat“, rămîne eficace doar firavul izvor de „poezie“, de lirism: al unui dor ce pulsează în vis. Spațiul în care istoria să poată fi sfidată devine din ce în ce mai restrîns pentru temerarul Herzog-Stipetici, pe măsură ce realizatorul cucerește noi continente. Ce i-a mai rămas? Asia și Siberia, probabil. Nu ar surprinde pe nimeni dacă, mîine, regizorul vestgerman ar propune o nouă „Siberiadă“, plecînd nu numai de la o stea polară, ci de la un cerb fermecat sau de la cine știe ce taină a unui lac înghețat. Pînă atunci, însă, *Acolo unde visează furnicile verzi* este considerat o inedită și, în mare parte, fascinantă contopire de spirit documentar și de spirit inventiv, pusă în serviciul unei cauze pierdute (decî, dramaturgic vorbind, cu atît mai sublimă). Indubitabil, filmul lui Herzog se dovedește mult mai poetic decît *Zelig* al lui Woody Allen: bătrîna, disprețuita Europă (de către unii, nu de către toți!) se situează încă o dată deasupra Americii, deasupra Hollywoodului. Miturile, afirmă Urs Jenny, încă din titlu, au picioarele scurte, și are dreptate; mult mai lungi în schimb sînt, după părerea mea, picioarele culturii europene — inclusiv în accepție prozodică — și chiar în ipostază cinematografică, născătoare de cunoaștere prin poezie...

Contribuții românești

Cinematograful românesc nu rămîne, desigur, în afara mentalității și sensibilității europene, deși apetitul său pentru spiritul documentar ca matrice a ficțiunii filmice nu este atît de evident. Epoca nouă pășește cu dreptul, dar primele elanuri scad repede în intensitate: *Răsună valea* (1950) al lui Paul Călinescu (regizor provenit din ucenicia documentaristă, premiat chiar, la Veneția, în 1939, pentru *Țara Moșilor*) rămîne, poate, cea mai promptă intervenție a unei

echipe de cinești în viața cetății, a actualității, înainte de *Apa ca un bivoli negru* (1970), dar acesta din urmă nu e un film narativ de ficțiune. Între cele două repere, gesturi rare și cu atât mai prețioase: *Erupția* (1957), filmul de debut regizoral al lui Liviu Ciulei; *Comoara din Vadul Vechi* (1964), ultimul film al lui Victor Iliu; *Subteranul* (1967) de Virgil Calotescu; *Apoi s-a născut legenda* (1969) de Andrei Blaier. După 1970: *Explozia* (1972) de Mircea Drăgan, *Proprietarii* (1975) de Șerban Creangă, *Cursa* (1975) de Mircea Daneliuc (debut), *Zile fierbinți* (1975) de Sergiu Nicolaescu, *Iarba verde de acasă* (1977) de Stere Gulea, *Proba de microfon* (1980) de Mircea Daneliuc, *Țăpınarii* (1982) de Ion Cărmăzan, precum și, firește, cele două filme „politice”, sinteze ambițioase, *Puterea și Adevărul* (1972) de Manole Marcus și *Clipa* (1979) de Gheorghe Vitănidis. Aceste pelicule — mai sînt, evident, și altele, dar acestea mi s-au părut mai semnificative — conțin un ferment documentar, un embrion, care nu se face spirit, însă, și de aceea ele nu aparțin familiei evocate aici.

Fără îndoială, *Puterea și Adevărul* ar fi putut să devină un film exemplar, dacă „documentarea” scenaristului (Titus Popovici) și-ar fi împlîntat mai bine rădăcinile în solul realității; or, am avut impresia că autorul scenariului a citit mai puțin din „cartea vieții” și a dat prioritate materialelor, analelor Congresului al IX-lea al Partidului Comunist Român. În această lectură sînt de găsit fie calitățile, fie limitele filmului, încă din faza scrisă: „Originalitatea scenariului — scriam la premieră — rezidă, după opinia mea, în introducerea unui al treilea timp, pe care l-aș numi timp ideologic, care nu aparține atît celor douăzeci de ani retrospecțivi și nici momentului 1965, cît mai ales perioadei de după Congresul al IX-lea, pînă în 1970, cînd filmul intră în pregătire. Se știe că, în acest interval, Partidul Comunist Român a analizat în profunzime și cu un înalt simț de răspundere toate aspectele esențiale ale societății noastre socialiste, de la începuturile ei, elaborînd o bogată serie de documente de o importanță hotărîtoare. Interpretînd cîteva din fenomenele politice și morale ale revoluției socialiste de la noi, scenaristul s-a folosit tocmai de aceste documente, de aceste sinteze pe care le-a vizualizat în scene și în secvențe de multe ori eficace, și pe care le-a făcut să răsune — ca ecou generalizator — prin numeroase «citater», extrase aproape textual, în replicile protagoniștilor. [...]

Totuși, pe lângă valori și virtuți incontestabile — de forță și nu rareori de noblețe expresivă — scenariul are și unele zone și articulații mai subrede, și anume acolo unde, fiind vorba de oameni vii, de frământări și dileme dramatice individualizate, documentele teoretice nu mai puteau să ofere soluții particulare, concret-umane, adecvate". Așadar spiritul documentar, atît cît este, derivă din... documente („sinteze" gata elaborate), nu din realitatea imediată, și cred că nu greșesc amintind că o asemenea cale e relativ stearpă, fiindcă, parafrazăndu-l pe Croce, se poate spune că „documentul nu generează document; parthenogeneza nu are loc; se cere intervenția elementului masculin, a ceea ce e real, pasional, practic, moral". Adăugînd documentului artisticitatea, nimerim direct în observația lui Croce, formulată genuin: „Poezia nu generează poezie" ! Sînt tocmai elementele de care, într-o anumită măsură, e lipsit *Puterea și Adevărul*. Departe de mine gîndul de a pune sub semnul îndoielii buna-credință a autorilor; aproape de mine, în schimb, gîndul de a arăta de ce un film care ar fi putut să fie, dacă nu o capodoperă absolută, o operă de mare importanță nu doar ideologică, ci și estetică, — rămîne un produs interesant, instructiv, dar mai puțin, un document emoționant, un document liric al unui sfert de secol din recenta istorie românească.

Sub unghiul raportului dintre ambiții și realizare concretă, filmul lui Titus Popovici și al lui Manole Marcus se aseamănă cu *Novecento. Atto primo e secondo* (Secolul XX. Actul I și II, 1976) în regia lui Bernardo Bertolucci — peste cinci ore de proiecție — tot o tentativă de „sinteză" istorică. Cu deosebirea că, în timp ce despre *Novecento* s-a scris că „se configurează ca un arbore cu trunchiul prea subțiratic și cu crengile nemăsurat de lungi", în *Puterea și Adevărul*, dimpotrivă, trunchiul arborelui e destul de vînjos, și subțiratic îi apar crengile, dar nu e decît o metaforă încercată de critic. În ambele cazuri — căroră li s-ar adăuga, cu legitimitate, *L'albero degli zoccoli* (Arborele cu saboți, 1978) de Ermanno Olmi, cu o sporită „finețe a tușeului" — incompleta împlinire se datorează, în definitiv, manifestării doar parțiale a „spiritului documentarului", a aceluia pe care Kluge îl socotește neapărat necesar „răscumpărării", redempțiunii filmului de ficțiune însuși.

În aceste condiții, filmul românesc demn de a fi semnalat pentru încărcătura sa specifică de „spirit al documentarului" rămîne *Apa ca un bivol negru*, chiar dacă nu e tocmai tipic

în ansamblul producției noastre. Atît pentru valoarea sa de „documentar dramatic” — premergător, anticipator al crezului exprimat de Peter Lilienthal —, cît și pentru că marchează intrarea în istoria cinematografului național a celei de-a doua generații de cinești, purtătoare a unei noi „supraîncercări” etico-politice, umaniste, — spre a adopta și adapta conceptul de „a cincea forță a naturii”, propus de fizicienii americani la începutul lui 1986, în „Physical Review Letters”, în contrast cu Galilei, cu Eötvös și chiar cu Einstein — și a unei primenite conduite stilistice. Este un *incipit vita nova*, cu generația 1970: pe frontispiciul filmului se citesc nume ca Dan Pița, Stere Gulea, Ion Marinescu, Nicolae Mărgineanu, Roxana Pană și alții. Atît structura, cît și stilul *Apei ca un bivol negru* izvorăsc dintr-o fermă nevoie și voință de cunoaștere și comunicare dobîndind o formă care e deopotrivă „act cognitiv” și „act de cultură” cinematografică. Ecou sau reflectare a unui fenomen natural unic — marile inundații din 1970 —, filmul se dovedește la fel de unic și, ca atare, dificil de clasificat în tiparele „genurilor” cunoscute. Scriam, imediat după premiera din 1971: „Nu e o cronică, nu e un jurnal de actualități, nu e o anchetă, nu e un documentar, sau, mai bine zis, le cuprinde pe toate acestea, cu ceva în plus, esențial: participarea rațională și afectivă, de o factură nouă pentru cinematograful românesc, a celei mai proaspete generații de cinești”. La Hollywood ar fi apărut, probabil, curînd după o asemenea revărsare a puhoaielor de apă peste maluri cîteva pelicule „catastrofice” spre înspăimîntarea spectatorului; la Cinecittà, un Francesco Rosi ar fi scris prompt un „pamflet” audiovizual, căutînd un raport de cauzalitate; de la Buftea, în schimb, a plecat acest inedit mesaj, care făcea — adăugam atunci, la premieră — ca problema clasificării să devină derizorie „în fața acestui gest de nobilă intervenție civică, de pasionată solidaritate umană, dar și de o ambițioasă modestie, care a transformat un mîdnunchi de tineri cinești în martor viu, riguros și sensibil al eforturilor eroice depuse de poporul român în involburatele, lungile zile și săptămîni din luna mai 1970”. Răzbato din aceste rînduri, recunosc, la o recitare a lor a anumită emfază, un patos retoric, pe care — se cuvine să subliniez, spre cîntea realizatorilor — filmul *Apa ca un bivol negru* nu le degajă, nu le exhibă ostentativ: el, filmul, e mai sobru, mai lapidar, mai esențial („scabro

ed essenziale", zicea, într-o poezie, profesorul meu de literatură italiană modernă și contemporană de la Roma, Giuseppe Ungaretti: descărnăt și esențial, cum este și filmul tinerilor noștri). Exemplul lor, ca esență de spirit documentar, nu a fost repetat, astfel că, am mai spus-o, se înscrie ca un caz mai mult unic decât rar în politica și practica noastră cinematografică.

Nimănui nu i-a scăpat, desigur, faptul că spiritul documentarului duce mai degrabă la cinematograful politic, decât la alte forme de spectacol audiovizual. Dat fiind că „*orice film e politic, după cum politică e orice expresie artistică și orice comunicare socială*” — nu un marxist e cel care admite acest adevăr, ci de-a dreptul cronicarul lui „Corriere della Sera”, Giovanni Grazzini —, poate că „specia” cea mai congenială *Apei ca un bivol negru* este aceea a cinematografului sau a filmului angajat. Angajat, firește, în sensul așezării în centrul expresiei filmice a problemelor cetății, care au în vedere structurile sociale și economice, raporturile dintre individ și colectivitate, dintre istoria privată și cea publică. Pe de altă parte, același Grazzini, care e și „rectorul” „I.A.T.C.-ului” de la Roma, Centro Sperimentale, în „dicționarul portativ al spectatorului” destul de modest, nu doar ca format, *Le mille parole del cinema* (Cele o mie de cuvinte ale cinematografului, Bari, 1980), ocupându-se de același termen (cinematograf sau film politic), e de părere că „*în orice caz, dezvoltarea spiritului critic face ca adeseori să fie mai eficace, în sprijinul unei bătălii politice, un film narativ și spectacular, destinat marilor partere, decât un film de propagandă directă*”. S-ar putea să aibă dreptate autorul dicționarului de buzunar, dar să o aibă în numele „dezvoltării spiritului critic”? Nu sînt, oare, cu mult mai răspîndite, ca motive de succes, în sălile din lumea întreagă, tocmai „ațipirea” spiritului critic, capcanele întinse de regizor, prin trucuri și suspensuri iraționale, gata să „capteze” și să „captureze” mecanic spectatorul ca pe o pasăre prinsă în laț?

Dincolo de toate aceste discviziții, *Apa ca un bivol negru* îmbogățește, incontestabil, patrimoniul cinematografului național la capitolul spiritului documentar, dar scoate în evidență și o contribuție originală, românească, la identificarea și amplificarea unui teritoriu de investigații și epifanii care coincide, practic, cu continentul filmului „realist”, de la Lumière încoace. Pătrunzînd cu prudență

în acest univers denumit, tocmai, al lui Lumière, printr-o discuție în jurul „literii și spiritului documentar”, cred că mi-am legitimat, implicit, o trecere lină, netedă, spre alte tărîmuri, mai vaste, posibil de cuprins într-o siglă generică precum *gustul și pasiunea realității*, menită să deplaseze centrul de greutate, „punctul arhimedic”, de pe versantul observației pe acela al interpretării personale, de autor, a fenomenelor și esențelor vieții sociale și morale, sub semnul fanteziei creatoare, cu un necesar efort de analiză din partea autorilor și cu unul, la fel de necesar, al criticului întru dejucarea oricărei încercări de a îmbrăca „lupul minciunii” în „pielea de miel” a cinematografului. Ajuns într-o astfel de situație, Arghezi ar fi scăpat prin tangentă, pe franțuzește: *à bon entendeur, salut!*, cine înțelege un lucru — lămurește celebrul Larousse — facă din aceasta un folos, un profit...

„O lumină la etajul zece”

Așa a făcut Malvina Urșianu, asiduă și eficace cultivatoare, la noi, a filmului de autor. Deși am scris în mai multe rânduri despre filmele sale ca despre opere tinzînd — cel puțin, atunci cînd nu i-au trecut pragul — spre un „cinematograf de poezie”; deși, într-o notă din „Viața Românească”, reproșam *Trecătoarelor iubiri*, lucrare reprezentativă pentru stilul cineastei, o anumită inapetență, o anumită infidelitate față de „spiritul documentar” în accepție imediat denotativă, informativă, dar și în una simbolică, metaforică, m-am simțit îndemnat de relativ recenta premieră a „celui de-al șaptelea film” — onorantă numărătoare à la Fellini — al acestei autentice *autoare* cinematografice, *O lumină la etajul zece*, să-i fac loc tocmai acestei opere în încheierea capitolului dedicat adevărului imediat al vieții fixate pe peliculă. De ce? Pentru că, pe de o parte, atestă o viguroasă recuperare a „documentarismului”, pe care, pe de altă parte, îl convertește într-o rezistentă pagină de poezie a filmului, punte spre alte, mai complexe, exegeze.

Fabula, ca subiect și rezumat al „acțiunii”, e la îndemîna oricui. O ingineră, o „intelectuală organică”, Maria Dinu, cade victimă unor mașinații la locul de muncă și e condamnată, în 1960, pentru „sabotaj economic”. În 1965, revizuiindu-se procesul, i se recunoaște nevinovăția, e rea-

bilitată și, firește, eliberată din temniță. După cinci ani de regim penitenciar, începe pentru eroină un anevoios proces de reintegrare în societate. În această delicată, neașteptată de sfielnică reînvățare a pașilor în viață, încearcă — în felul său — să o ajute, cu bună știință, avocatul apărării, Mitrana, și, mai mult întâmplător, spontan, un meșter zidar, Trică, ocupat cu finisarea exterioară a blocului nou și încă aproape gol în care — simbolic — inginerii metalurgiste i s-a repartizat o locuință: ascensorul încă nu funcționează și ea urcă pe jos cele zece etaje, treaptă cu treaptă, o altă scandare metaforică a dificultății, întârziind reînnoșarea a unui fir existențial rupt cu brutalitate. Nu toată lumea se comportă, însă, la fel; umbre de reînviată tristețe sînt ridicate chiar de cei care au jignit-o pe Maria Dinu în însăși intima ei omenie și care... există, continuă să o ducă, să mi se ierte jargonul, bine mersi! În uzina unde muncește din nou, secretarul de partid se arată comprehensiv și deschis, săritor, dar mulți dintre colegi, chiar și cei binevoitori, nu pot să-și ascundă o anumită jenă (dovadă de mentalitate mărunță, meschină) pe care o simt față de oricine a fost „acolo”. Da, lumea știe că încă tînăra ingineră a fost reabilitată fără rezerve, ba a fost și reprimată în partid, dar un fel de părăvan opac separă vrînd-nevrînd persoanele „de bine”, „cumsecade”, de persoanele care, *totuși*, au fost trimise, fie și din eroare, „acolo”. Și fiindcă lumea, mediul, colectivul nu uită cele întîmpate — oricîtă bunăvoință ar avea —, nici rana sufletească a eroinei nu se poate cicatriza: cel puțin o margine a ei va continua să sîngereze, poate pentru toată viața.

Astfel „repovestit”, filmul nu își trădează încă structura și de aceea se cuvine să precizez că la temelia lui nu se află o *story* de tip hollywoodian, ci un tip de narativitate modern care ține seamă de comutabilitatea conținuturilor în funcție de fluxul amintirilor și asociațiilor. Și, de data aceasta, cu un plus de armătură documentaristă, vădită de la bun început, din pregeneric. Dacă Malvina Urșianu ar fi urmat o modalitate de expresie epico-teatrală, ar fi evocat pur și simplu, prin vorbe, cu concursul unui personaj-corifeu, temnița în care a fost aruncată eroina; simțul cinematografic a determinat-o, în schimb, să *arate* acest loc de ispășire și, ceea ce interesează cu deosebire, aici, ea l-a arătat într-un chip documentar și documentat bogat în

informații directe, semantice. Astfel, filmul își dobândește imediat o sigură motivație a întregii tensiuni etice, o motivație ce se va multiplica, pe parcurs, într-o serie de „priviri prismatice”, subiective și obiective (adică dinăuntrul personajelor și din afara lor), menite să amplifice considerabil zestrea de semnificații, straturile succesive de filcuri ale parabolei. În acest sens, bravura autoarei atinge un maximum de eficiență prin dublarea aproape permanentă a timpului fizic al „prezenței” în acțiune cu un timp al „absenței”, ceea ce adaugă filmului o dimensiune psihologică (și ideologică) nu prea des întâlnită în cinema. Mai mult: dând la o parte eventuala tentație de a face din *O lumină la etajul zece* ancheta, oricât de captivantă, a unei erori judiciare, Malvina Urșianu luptă, cucerindu-l, pentru un spațiu de analiză mult mai întins, capabil să cuprindă „omul în totalitatea sa” și, măcar într-o măsură, chiar „totalitatea lucrurilor”. În acest scop, nu poate scăpa nimănui „istoricizarea” continuă a tuturor actelor și gesturilor, chiar și a celor mai mărunte, legând în felul acesta destinele individuale de acelea ale unor grupuri sociale mai vaste.

Asemenea aspecte, și altele, desigur, nu au scăpat criticii noastre de specialitate, recenzenții căutând să le facă transparente publicului, cu nuanțe ținând de propria lor sensibilitate, de afinitățile cu diversele laturi ale generoasei problematice puse la dispoziție de autoare. Alice Mănoiu, de pildă, se vede îndreptățită să observe (în „Cinema”, nr. 12/1984) că, mai mult decât în alte filme ale Malvinei Urșianu, în *O lumină...* acțiunea e limitată, că e vorba aici de „un subiect cu puține întâmplări”, ceea ce face să „existe o mare libertate lăsată spectatorului”, adică o considerabilă marjă de re-elaborare din partea acestuia. Dar, mai ales, cronicara are dreptate atunci când definește, nu fără o anumită emfază, personajul plăsmuit de autoare ca pe „o eroină modernă cum nu a prea cunoscut filmul românesc — și nu numai — fragilă ca o Tanagra și vitează ca un Ahile, [care] ridică personajul feminin la o altitudine moral-temperamentală impresionantă”. Și tot Alice Mănoiu dă tonul corului aproape unanim de analogii cu inginera din *Gioconda* fără suris, debutul regizoral autonom al cineastei: avem — scrie recenzența — o „altă *Gioconda*, dar una care nu și-a pierdut surîsul, cu toate loviturile, nedreptățile”. Asociația e operată, apoi, aproape în toate cronicile: „*Gioconda* și-a recâștigat surîsul, visurile sale urâte au rămas

departe în urmă, și doar un pîlc de copii, care-i trec prin preajmă, îi săgetează ființa cu o clipă de neliniște" (Călin Căliman, în „Contemporanul”, nr. 51/1984); „Să fie, oare, Maria — eroină a ultimului film al Malvinei Urșianu — o Giocondă care și-a regăsit surîsul?”, se întreabă Nicolae Ulteriu (în „Săptămîna culturală a Capitalei”, nr. 50/1984) și își răspunde că pelicula „pare a sugera (dacă nu a impune) o asemenea concluzie”.

Pentru a nu-l duce pe cititorul/spectator la vreo confuzie, îmi revine sarcina să statornicesc că Gioconda din titlul Malvinei Urșianu nu are nimic de-a face nici cu *Gioconda* leonardescă și, cu atît mai puțin, cu Gioconda cîntată de Ștefan Bănică, aceea care se mărită în cartier. Gioconda din primul film al cineastei noastre e o femeie care a biruit în viața socială și profesională, ajungînd chiar în rîndurile din fața ale ierarhiei, dar care a fost biruită — din cauza unor opțiuni greșite — în propria ei încercare de „educație sentimentală”, cu alte cuvinte, personajul suportă povara clasicizantului disidiu dintre intelect și sentiment, dintre minte și inimă. E ceea ce a sesizat Ioana Creangă (în „România literară” nr. 49/1984) ca pe un leitmotiv al întregii filmografii ce poartă semnătura Malvinei Urșianu, prezent deci și în *O lumină la etajul zece*: „La fel ca în profilurile imaginate anterior, în transparența recentului portret feminin se păstrează aceeași diagramă a echilibrului dintre virtuțile intelectuale și puterea de a înfrînge neîmplinirile sentimentale”. Cronicara își dă însă repede seama că semnificația de adîncime a filmului nu se oprește aici și o spune la modul, poate, cel mai răspicat: *O lumină...* e un film politic prin excelență, din încrengătura *Puterii și Adevărului*, constituind de-a dreptul „un moment fundamental din marea epopee a prezentului”, contur — să recunoaștem — cît se poate de ispititor într-o exegeză de tip „interliniar” a imaginilor (cum îi stă în obicei lui Aristarco). Toți criticii care s-au ocupat de film i-au scos în relief componenta sincronică, legătura cu momentul istoric, în speță acela al Congresului al IX-lea. Ioana Creangă citează, în acest sens, replica sintetică a comandantului de penitenciar: „Congresul al IX-lea al partidului și-a făcut o datorie de onoare din a lichida toate abuzurile din trecut”. De aici încolo, însă, critica de la premieră se arată pripită și superficială, făcînd pe contul ei saltul instantaneu de la cauză la efect și considerînd filmul Malvinei Urșianu, în mod reductiv, o simplă

„ilustrare” a unui gest reparatoriu ce funcționează automat, de la sine, fără vreo altă intervenție umană, miraculos. Pentru Magda Mihăilescu, bunăoară, *„regăsirea de sine, redobândirea identității eroinei sînt ineluctabile”* („Informația Bucureștiului”, nr. 9687/1984), iar Călin Căliman e și mai tranșant în a stabili că doar la *„cîteva luni după ieșirea din închisoare”* cazul Maria Dinu poate fi socotit încheiat, pînă și la modul simbolic, prin acordarea unei decorații de 1 Mai! Mai circumspect, Ulieriu intuiește *„o aproape imperceptibilă accentuare a notei optimiste — în detrimentul realismului simbolic, specific filmelor de pînă acum ale Malvinei Urșianu”*, dar nu observă cu suficientă promptitudine că o asemenea accentuare e aparentă, voită de autoare doar ca o shake-speareană „culoare inversă”.

Malvina Urșianu e un autor prea serios și prea responsabilizat — atît etic, cît și estetic — pentru a se putea mulțumi cu rezolvări aduse din condei, expediate, lozincarde. Propunînd „drama” Mariei Dinu, ea pare a se întreba: da, partidul și-a făcut datoria, cadrele de partid și-o fac în continuare, dar ce fac ceilalți, ce face masa? Construim o viață nouă, edificăm o societate nouă, dar cîtă meschinătate veche și nouă, cîtă lașitate și uneori cîtă josnicie mai bîntuie în jurul nostru: hai să le măturăm, să facem curat în propria noastră casă! Ideologia, se știe, e pură — viața e impură: haideți să luptăm pentru a scurta distanțele dintre acești termeni ai duratei noastre în istorie! Inserarea în acest spațiu politic și etic, de înaltă tensiune ideologică, revoluționară, reprezintă — după opinia mea — marele merit al Malvinei Urșianu ca artist-cetățean: nevoia de a interveni nemijlocit în problemele cetății, ajutîndu-i pe oameni să vadă și să trăiască mai bine. Altminteri, dacă totul ar fi decurs lin, dacă „reparația” morală ar fi avut loc fără zbucium, fără fireasca tensiune dialectică dintre nou și vechi, dintre ceea ce e perimat, anacronic, și ceea ce tinde să iasă la suprafața vieții ca element proaspăt, tonifiant, — ce rost ar mai avea artistul, ce noimă ar mai avea filmul? Dimpotrivă, Malvina Urșianu se angajează, cu tot talentul ei, în această dispută, îi imprimă pecetea militantă a luptei pentru ideea supremă de a-i face pe oameni mai umani. Înfruntînd prejudecăți și asumîndu-și atitudini incomode, ca, de pildă, apărarea „excepției”, căci Maria Dinu e o excepție, ca intelectuală și ca femeie „singură”.

De bună seamă, o asemenea „stare” de excepție se cuve-
nea acoperită, pe toată suprafața ei, de o actriță de excepție
și regizoarea a găsit-o în persoana Irinei Petrescu, o inte-
pretă în fața căreia întreaga suflare critică a „capitulat”,
pe bună dreptate, într-un consens al elogiului deplin, fără
rezerve. Desigur, *O lumină...* nu este, cum propune Călin
Căliman, „filmul Irinei Petrescu”, nici măcar metonimic:
nu, filmul este al Malvinei Urșianu care, întâi, a oferit
Irinei Petrescu un „text” cu o prețioasă încărcătură de
gânduri și simțăminte, și care, apoi, a condus-o spre o ad-
mirabilă, singulară creație, purtată pe muchia subțire a
unei subtile „ambiguități” artistice. Rezultatul colaborării
dintre autoare și interpretă e spectaculos: cîntînd pe o
singură strună a viorii este obținută sugestia orchestrei
întregi. Vreau să spun că personajul Maria Dinu întrupat
de Irina Petrescu, îl face pe spectator să citească — de-a
lungul întregului film, nu doar în final, cum socotește
Ulieriu — atît realitatea evenimentelor nemijlocite din ima-
ginea audiovizuală, cît și realitatea unei biruinți morale încă
neefective, amîinate într-un viitor deschis, într-o operă prin
excelență deschisă, cum e filmul Malvinei Urșianu. „Am-
bivalența” eroinei și interpretei se întâlnește și se contopește
fără reziduuri cu „ambivalența” voită, scontată, a autoarei,
Irina Petrescu izbutind să dea expresie nu numai interiori-
tății — de „rană vie” — a personajului său, ci și, într-o
lumină de „contre-jour” transparent, și exteriorității „celor-
lalți”, a mediului. E adevărat, nu fără ajutorul unui fel de
Horațio: avocatul Mitrana, care în viziunea lui Gheorghe
Dinică se păstrează mereu în planul al doilea, cu discreție
și înțelegere. Oricum, în neliniștile și speranțele Mariei
Dinu, autoarea și interpreta ne-au determinat să descifrăm
propriile noastre neliniști și speranțe, în prezența nexului
problematic dominat de *pasiune/ironie-fantezie-utopie*, marcă
a creativității autentice.

Fiindcă toate aceste demersuri critico-stilistice nu sînt
suficiente, aș propune, ca o întărire prin exemple, transcrie-
rea a două secvențe emblematice pentru film, evident sec-
vențe din „fața scrisă”, din scenariu, peste care se va su-
prapune efectul de „gheață fierbinte”, de *contradictio in ad-
jecto*, pentru obținerea căruia amîndouă artistele, și Malvina
Urșianu, și Irina Petrescu, sînt dotate cu o vocație orga-
nică. Am ales, firește, secvența finală, unanim aplaudată
de critică, dar și una anterioară, dragă mie cu deosebire și

considerată mai plină de rafinament și grație. Le propun cititorului cu precizarea că, inițial, Maria s-a chemat, în scenariu, Irina, după cum și titlul filmului era altul: *Pletele ei ca razele soarelui...* (în orice caz, filmul e net deasupra ambelor titluri!). Cum era de așteptat, planurile mai lungi, fără să se constituie chiar în veritabile planuri-secvență, apar privilegiate, în mod necesar, firesc. Maria e invitată de Mitrana „să ia puțin aer” și ajung cu mașina pe:

„91. MALUL RÎULUI

ziua — ceață

Pl. C. Apa curge limpede printre pietrele albe.

P. G. Amândoi merg prin ceață pe malul râului. Ceața se plimță și ea printre copaci. Totul are un farmec hibernal. Până și croncănitul unei ciori se integrează firesc, ca o muzică necesară acestei imagini a unei naturi somnolente, dinaintea mării treziri.

P. M. — Nu e o vreme prea frumoasă — se scuză vinovat Mitrana.

— Orice vreme e frumoasă. În orice caz îți poate lipsi la fel de mult ca și soarele.

— Atunci de ce se spune «bucurați-vă de soare»?

Ea se oprește absorbind parcă prin toți porii imaginea acestei clipe.

— Se poate spune la fel de bine «bucurați-vă de soare și de ploi, de ceață și de zăpezele anului».

— De zilele și de nopțile vieții... — adaugă el.

Ea zîmbește, apoi se înorăntă.

— Zilele sînt făcute pentru bucuriile muncii, iar nopțile pentru odihnă

— îi replică ea cu un ton voit moralizator, cu un discret umor.

— Posibil, acceptă el.

P. P. Ea se depărtează încet, el rămîne locului, privind în urma ei.

P. P. (trav.) Ea își umple toată ființa de frumusețea clipei, de căldura prezenței de alături.

→ Mihai — îl cheamă ea încet, continuînd să privească aerul argintiu.

Apoi, după cîteva clipe lungi, în care timp el s-a apropiat încet, a stat, au continuat să tacă, li spune tot, neprivindu-l, dar simțindu-l alături.

— Sînt foarte fericită.

— Draga mea — șoptește el, cald și amar, încet, ca pentru sine, ca să n-o trezească, din acest vis al ei.

Se uită la ea cu încordare reținută, apoi ești să ar privească un somnambul pe marginea balconului.

Ea merge și se așază pe trunchiul căzut al unui copac.

Se așază și el. Așa cum s-au așezat, stau unul lângă altul, dar cu fața în direcții diametral opuse.

P. G. — Ți-aduci aminte cînd mi-ai adus coșul acela cu cireșe?

— *Îmi amintesc.*

— *N-am primit niciodată flori mai frumoase.*

Apoi după o pauză, ca și când ar răspunde unei întrebări a lui, mai veche.

— *Și cireșele mi-au lipsit foarte mult.*

P.P. El întinde mîna și o mîngie abia atingîndu-i părul. Apoi îi culcă încet capul pe umărul lui. Ea se ridică lin, nebruscînd momentul, nerespingîndu-l, încheindu-l însă. Mîna ei întîrzie o clipă pe umărul lui, apoi ea se îndepărtează. El rămîne pe loc, respectîndu-i nevoia de liniște.

P. G. Cu pașii lini, ușori, intră printre copaci, în ceață.

P. P. O stăncuță cîrîie răgușit, într-un copac. Irina ridică privirea, pasărea se mută în alt copac, ea o urmează de jos cu privirea și cu pasul. (trav.)

Pl. C. Apoi tot așa, cu privirea către grafia splendidă a crengilor în ceață, se depărtează...

F. I. Ea se îndepărtează. În interiorul pădurii ceața este mai densă și la un moment dat...

P. P....ea realizează că nu mai știe încotro s-o ia. Încearcă într-o direcție, se răzgîndește (pan.), apoi într-alta (pan.). În cele din urmă începe să strige în toate direcțiile:

— *Mihai!... Mihai!... Mihai!...*

P.G. El nu răspunde. Ea continuă să-l strige; — *Mihai!... Mihai!...*

G. P. În cel din urmă îi aude vag răspunsul: — *Irina!... Irina!...*

P. P. El rămîne locului și ascultă.

— *Mihai!*

O ia în direcția aceea (pan.). O altă chemare îi corectează ușor direcția.

P. P. Ea își ascute auzul, așteptîndu-l din orice parte. Întorcîndu-se, îl regăsește brusc. El îi cuprinde umerii, într-o îmbrățișare castă, care o protejează de tot și de toate."

Chiar și citită în acest mod, ruptă din context și mai ales nefilmată, tinzînd doar spre structura filmică, scena e indicativă pentru tipul de sensibilitate și de mișcare sufletească al autoarei, pe care se suprapune, se va suprapune, în imaginile audiovizuale (finite) tot complexul expresiv al actorilor, cu alunecări de gesturi și de tonuri, cu felul lor de a spune și de a reprezenta ceva și în același timp de a spune și de a reprezenta și altceva, într-o balansare de sugestii și contrasugestii și, mai ales, de „culori inverse”. Sub unghi cultural, metafora secvenței — mai intensă, poate, decît aceea a „urcușului” celor zece etaje — cheamă în minte „selva oscura”, codrul întunecat, în care se rătăcește Dante în terțina de deschidere a *Divinei Comedii*: simbol răshtiut al spaimelor existențiale, reluat în semitonurile și tușeurile ușoare ale imaginii lui Sorin Ilieșiu în care e învăluită protagonista și silueta ei de o dulce gracilitate.

Aparent, această siluetă apare mai robustă în secvența finală, unde Irina poartă pe reverul banalului, cenușiului său taier sărbătorească medalia cu care a fost de curînd distinsă. Străbătînd o stradă înțesată de tineri, eroina pătrunde într-un parc unde-l va întîlni pe Milițian (Marius Pepino), figură a coșmarului arestării și anchetării ei. O reîntîlnire asemănătoare cu cea din al treilea episod al tripticului *Secvențe* de Alexandru Tatos, dar tratată cu un diez la portativ și indicînd (oare?) absența oricărui spirit de vendetă la români. Un alt sentiment, în schimb, o copleșește pe Irina, adăugînd portretului ei o ultimă culoare, încheindu-i acest portret și totodată deschizîndu-l spre o pluritate de ipoteze, cîte ar putea conține viitorul pentru ea. O rană care nu se închide definitiv niciodată nu blochează, nu stinge omenia: i-o alimentează, dimpotrivă, îi zgîrie desenul în piatră:

„115. EXTERIOR — PARC

ziua

P. G. O lungă alee, foarte liniștită; dintr-un parc. Cîteva bănci, de o parte și de alta. Pe bănci, oameni în vîrstă, care se odihnesc la soare. Acordurile marșului răzbat stinse pînă aici, apoi e liniște. (Irina intră în cadru, u. spate). E o liniște neliniștitoare...

P. I. Irina se așază pe o bancă. Se lasă învăluită de lumina aurie a amurgului de vară. Dă capul pe spate, și închide ochii (trav. semicircular de la un profil la celălalt). La un moment dat, simte o prezență străină și deschide ochii.

P. P. În fața ei, chipul unui bărbat care îi zîmbește cu deferință. Scoate pălăria și o salută: — *Bună ziua, tovarășă ingineră. Nu mă cunoașteți?...*

P. Spec. Stop-cadru (în alb-negru). Imaginea celui om care cu ani în urmă, împreună cu alți cîțiva, dăduseră buzna în locuința ei.

P. P. — *...Sînt alția ani, o scuză el pentru lipsa ei de memorie. Îmi dați voie? — se așază el pe bancă înainte de a primi vreun răspuns.*

Împreună cu omul acesta se află și o fetiță în vîrstă de un an. Ea se desprinde din mîna lui și începe să se jonece.

— *Nepoșica mea, o prezintă el cu duioșie. — Vă felicit! Ați fost decorată.*

Irina nu reușește să articuleze nici un cuvînt.

— *V-am pierdut cu totul din vedere. Nu mai știam ce e cu dumneavoastră. Știți, cum e...*

— *...cu viața, cu munca.*

— *O țigară?, îi oferă el din pachetul din care tocmai servise.*

P.A. Irina la țigara ca hipnotizată. I se oferă și foc. Ea trage un fum. Se înecă.

— *V-ați căsătorit?, întreabă el.*

Ea face semn că nu.

— *Lucrați tot la combinat?*

Ea face semn că da.

— *Mă bucur, mă bucur, mormăle omul acela.*

- P. Ans. Fetița irumpe într-o tentativă de fugă, prima din scurta ei existență, fugă care se soldază cu o cădere și cu un plîns zăvălînd.
- P.G. Odată cu plîsul fetiței, țîșnește și Irina, alergînd să ridice fetița. O ia în brațe și încearcă stingher să o calmeze. Fetița plînge cu toată nădejdea. Hobițe mari de lacrimi îi curg pe obraji, pe piept. Ima simte căldura reavănă a trupului de copil - poate primul pe care l-a ținut în brațe - și începe să o strîngă cu putere la piept. Trupul femeii sterpe se cutremură. Toate zăvonurile bine închise ale mîii întreg complex biologic, toate refuzările mîii imens univers afectiv irump și femeia începe să hohotească, arlășă descărcare de acumulări memorabile și inmemorabile, conștiente și inconștiente.
- P. P. Fetița se potolește, curioasă de spectacolul femeii care o ține în brațe și...
- Pl. C. ...de medalia lucioasă de la reverul ei, cu care fetița (mîna de ar) începe să se joace gîngurînd.
- P. P. Și în acest unic hohot al Irinei se săvîrșește întîlnirea dureroasă și tîrzie cu acel firesc și fundamental sentiment care este, pentru o femeie, maternitatea. Sentiment care este un semn că trăiește.
- P. Ans. În cele din urmă lasă fetița jos și pleacă.
- P. P. Încetul cu încetul calmul se reinstalează din nou pe chipul ei și poate că și în suflet..."

Fluențele melodice din secvența pădurii de pe malul râului s-au dizolvat în ceața amurgului auriu de vară... în liniștea neliniștitoare; cî altă definiție mai elocventă putea să-și ofere sieși Malvina Urșianu decît prin asemenea exprimări oximorōnice... Gheața fierbinte... Există forme și sentimente și gînduri care îngheață la vîpaia focului și altele care se topesc în gerul polar al nesimțirii. Al nesimțirii cu nepoți ce se joacă, gîngurînd, cu medaliile resemnării. Situația e aproape melodramatică și, într-adevăr, aici are dreptate Ulieriu, dintre ulucii ei numai Irina Petrescu putea să iasă nevătămată, artisticeste integră. Dar masca tragică nu încremenește definitiv. E tranzitorie... ca viața, ca munca... așa, cu viața, cu munca... Pentru că adunîndu-și ultimele puteri de îndurare, autoarea izbutește să mai adauge:

- „P. P. ...și o voință nouă, mai puternică decît niciodată, de a învinge obstacole mari și mici o cuprînde pe Irina. (trav.)
- G. P. ...pentru că toate aceste întîmplări, mari și mici, vesele sau dramatice, sînt un semn al existenței, al actului de a fi. (trav.)”

Scenariul s-a epuizat, dar Malvina Urșianu nu scrie, habitudinar, cuvîntul „sfîrșit”... E dreptul și dreptatea ei de autoare autentică de film.

Gustul și pasiunea realității

Două sînt, după părerea mea, cinematografiile naționale din Europa, și una peste țări și mări, care au vorbit cu o particulară eficacitate publicului despre realitatea propriei societăți: cea italiană, cea vestgermană și cea japoneză. Nu e o întîmplare, probabil, că toate trei aparțin unor state învinse în cel de-al doilea război mondial; deoarece tocmai criminala aventură a unor regimuri dictatoriale, odată încheiată, tragic, a dus la „redeșteptarea” popoarelor care nu le-au vrut, la „adunarea sufletelor” întru reînnodarea unor fire de viață și de cultură națională, întru redobîndirea unei identități și a unei conștiințe, etnice desigur, dar în primul rînd, etice, politice, istorice.

Italienii, după cum se știe, au excelat în direcția aceasta cu primul neorealism, cel dintre anii 1945 și 1952, iar filmele apărute în spațiul lor au intrat de mult în istoria cinematografului, *Hoți de biciclete* al cuplului Zavattini—De Sica și *Pămîntul se cutremură* al lui Visconti situîndu-se — în toate referendumurile internaționale — printre primele zece opere din lume și din toate timpurile. Alături de acestea, începînd cu „înainte-mergătorul” *Ossessione* (1942) și cu *Roma oraș deschis*, continuînd cu *Paisà*, cu *Sciuscià*, cu *Miracol la Milano* și terminînd cu *Umberto D.* „noul cinematograf italian”, cum i s-a mai spus neorealismului, s-a împărtășit princiar din climatul atît de elocvent evocat de pictorul Renato Guttuso: „Rezistența antifascistă a trezit Italia, a fost primăvara noastră de cînd există un stat italian unitar. Întreaga țară a prins să înflorească, a fost inițiat un nou proces de viață națională, am început să simțim și să vedem ce anume era Italia, peisajul său, oamenii, tradițiile,

cîntecele, sentimentele, faptele, existența concretă a poporului nostru. Cinematograful a fost instrumentul cel mai adecvat pentru a exprima această realitate, ba i-a devenit chiar expresia cea mai înaltă. Și nu în sensul că a fost exprimat de această realitate sau că a fost reflexul acelei aure de înnoire (ceea ce putea să se întîmple numai în operele manierist neorealiste, iar nu în opere de artă realistă); ci în sensul că a fost și este parte a înnoirii, că a fost și este una dintre florile cele mai frumoase ale primăverii noastre". Dar asemenea exultante considerații ideologice-estetice, ca și operele care le-au inspirat, sînt bine și destul de corect cunoscute la noi, deși un punct de vedere românesc asupra neorealismului încă nu a apărut, cu autoritatea cuvenită. (Iată un studiu ce rămîne a fi scris, nu de altceva, ci pentru că la temelia tuturor cinematografiilor postbelice din lume stau, într-un fel sau altul, direct sau mediat, neorealismul, spiritul acestuia, singura „revoluție” autentică în mentalitatea cinematografică globală în ultima jumătate de secol).

Nu intră în „programul” cărții mele un astfel de studiu de ansamblu asupra neorealismului, în schimb mi-ar fi pe plac să vorbesc cititorului român despre trei mediu-metraje mai puțin cunoscute, „moștenitoare” ale zestrei neorealiste, dar bucurîndu-se de o viață artistică proprie; le-am desprins aproape cu penseta dintr-un „filmar” ideal, cum ar scrie Romulus Rusan, mai precis din trei filme alcătuite din episoade sau „scheciuri” (un gen nu prea agreat de marele public), aparținînd unor autori diferiți, în biofilmografiile cărora nici nu figurează întotdeauna. E vorba, în ordine cronologică de *Boccaccio '70* (1961), compus din patru episoade, unde Luchino Visconti semnează pe cel de-al patrulea, *Il lavoro* (*Munca*); de *Rogopag* (primele silabe sau inițiale ale autorilor: Ro = Rossellini, Go = Godard, Pa = Pasolini, G = Gregoretti, 1962), din care am detașat *La ricotta* (*Urda dulce*), scris și regizat de Pier Paolo Pasolini; și, în sfîrșit, *Tre passi nel delirio* (*Trei pași în delir*, 1968), cu participarea lui Fellini, alături de Roger Vadim și Louis Malle, un triptic de „povestiri extraordinare” ale lui Edgar Allan Poe, cea de-a treia, *Toby Dammit*, încredințată fiind cineastului italian. Sînt trei bijuterii filmice, de-a dreptul trei capodopere „minore”, pe care le propun, ca lectură facultativă, și producătorilor noștri, în ipoteza în care vor persista în „metodologia” sau „pedagogia” debuturilor tinerilor regizori prin filme-scheci.

„Munca“

Pentru Luchino Visconti, *Il lavoro* (Munca, nu Slujba, cum greșit a apărut într-o traducere) se conturează ca un exercițiu de rafinament și de rigoare a stilului, precum și de replăsmuire a unei actrițe, Romy Schneider, aproape întreg filmul fiind un recital al acesteia, definit de critici drept o performanță ce „atinge rezultatele absolute din *Senso*“ (film istoric din 1953, al aceluiași Visconti, cu Alida Valli). Un fel de „odihnă activă“ și nu doar atât, a marelui cineast, care toamă terminase *Rocco și frații săi* și se pregătea pentru *Ghepardul*. Inutil de precizat că nuvela lui Maupassant, inspiratoare, e transplantată în Italia contemporană — Visconti colaborând, în acest sens, cu credincioasa lui scenaristă Suso Cecchi d'Amico — dar nu spre a furniza tema unor variațiuni de caligrafism pur: *Pe marginea patului* rămîne, pînă la urmă, un pretext oportun spre a se descrie și înfiera, dintre „cei patru cavaleri ai Apocalipsului“ modern (ipocrizia, îngustimea de minte, intoleranța și minciuna), cel puțin doi: ipocrizia și minciuna (dar parcă și obtuzitatea).

Munca, scrie Aristarco, „reprezintă o înaltă pagină filmică asupra puterii dezumanizante a banului“. În același timp, însă, acest episod din *Boccaccio '70* — moment de culme al filmului, de departe superior celorlalte, semnate de Monicelli, Fellini și De Sica — circumscrie și analizează fenomenul tipic (istoricește tipic) al dezagregării socio-familiale, la fel ca în *Bellissima*, în *Senso* sau în *Străinul*, dar și în *Ghepardul*, în *Tremurătoarele stele ale Ursei* sau în *Căderea zeilor*. Este un fapt mai mult decît arhicunoscut — așa cum fixează și Ugo Finetti în *Il tema della famiglia nell'opera di Visconti*. (Tema familiei în opera lui V., „Cinema nuovo“, nr. 202/1969). — că „familia este tema fundamentală ca structură dramatică și funcție estetică [în filmele viscontiene]. Ea e scena unității originare care se descompune și corupe progresiv [...] Povestea familiei e astfel reprezentarea crizei și prăbușirii unei tradiții, a unei lumi, a unui sistem de valori morale și de raporturi sociale [...] Lumea închisă și autosuficientă, senin rînduită conform unor ierarhii și valori, e întoarsă pe dos și măturată. Ordinea tradițională sfîrșește astfel prin a fi simbol de decadentă și de haos, se declanșează căutarea tragică a unei noi ordini, se ciocnesc alternative și

opțiuni. Unitatea inițială nu mai are sens: criza și decadența familiei înseamnă luptă și înfruntare în însuși interiorul său. Visconti ne face să vedem familia, întotdeauna, într-un stadiu de criză decisivă". Și eseistul adaugă, într-o pagină următoare: „Vechea raționalitate devenind iraționalitate, ostentarea căutare de soluții noi devine ocazie de scurtături malefice, de aranjamente demonice". Deși în *Munca* nu este cu totul centrală, Visconti investighează problematica disoluției familiei burgheze cu o „cruzime", cu o necruțătoare și amară ironie neîntâlnite în alte pelicule anterioare, criticii comparându-le, în mod legitim, cu „cruzimea îndurerată" a lui Erich von Stroheim (firește, cel din *Soții orbi*, din *Răpăcitare*, din *Femei nebune*, mai cu osebire). Iar căutarea de soluții, de alternative, nu mai e tragică: aici mai curînd e tragicomică, de-a dreptul grotescă și sarcastică, în contrast voit desigur, cu „rafinamentul" și „prețiozitatea fotografiilor" ce i-au adus, pe nedrept, lui Visconti învinuirea de „hedonism estetic". Pe nedrept, pentru că imaginea (inteligentă, sugerînd „palpitații de umbră" realizate cu aparatul de către operatorul Giuseppe Rotunno) nu scade niciodată la nivelul unor experimente formale și artificioase, cum ne asigură, cu autoritate, Guido Aristarco, în recenta sa „plachetă" *Su Visconti. Materiali per una analisi critica* (*Despre Visconti. Materiale pentru o analiză critică*, Editura La Zattera di Babele, Roma, 1986).

Ne aflăm în lumea „bună" unde nu se muncește, în schimb se cheltuiește mult. Lume evocată — ne amintește un recenzent — într-un dialog atribuit lui Francis Scott Fitzgerald și Hemingway: „Bogații sînt diferiți de noi", zicea Fitzgerald, iar Hemingway răspundea: „Da, au mai mulți bani". Se mai întîmplă, totuși, în secolul nostru și ca banii unor bogați să se imputineze. Dar o doamnă „adevărată" nu se poate lipsi nicicum și nicicînd de bani și, nemaiavăndu-i, se vede nevoită să muncească. Să muncească, ea ar fi de acord, dar cum și unde, fiindcă nu știe să facă nimic. Lui Visconti nu-i trebuie decît un mediu-metraj de o jumătate de oră pentru ca Pupe, așa o cheamă pe tînăra și nostima doamnă, să înțeleagă cum trebuie să acționeze, firește căzînd la înțelegere cu soțul, tolerant interesat; femeia se decide să practice ceea ce pretutindeni pe mapamond se știe că este „cea mai veche meserie din lume" (cum o definea și Eduardo De Filippo în *Filumena Marturano*). Totul se petrece într-un vechi, somptuos și sufocant palat patrician,

dar, scrie Lorenzo Pellizzari (în cronică din „Cinema Nuovo”, nr. 157/1962), „sînt suficiente cîteva aluzii la exterior, cîteva replici și reacții, pentru a ne atrage atenția asupra unei întregi lumi, a celeilalte lumi, de o net diferită vitalitate și adevăr”, ceea ce întregeste tîlcul prea la îndemînă al convorbirii Fitzgerald—Hemingway.

În fața „scurtăturii malefice” la care se ajunge prin „noul” compromis între soț și soție, la alienantul lor „aranjament demonic”, în ciuda alurii dezinvolve și aparent voioase a negocierilor, — e de respins interpretarea dată de Tullio Kezich (în „Sipario”, nr. 191/martie 1962), care vede în fabula filmului — acomodant — o răzbunare a soției înșelate de un soț infidel, amestecat într-o murdară afacere de proxenetism cu „fete-milion”. De acceptat, dimpotrivă, e judecata inițială a aceluiași critic, atunci cînd notează că *Munca* este „nemiloasa radiografie a lumii taurite milaneze prin intermediul unei căsătorii greșite. Visconti a așezat o splendidă Romy Schneider în centrul unei drame psihologice, subliniată de o culoare și de o plasare în ambianță ce dezvăluie mîna unui maestru”. Într-adevăr, întreg „scherzo”-ul gîndit de Zavattini, *Boccaccio '70*, cu subtextele sale ironice și parodice, se încheie prin „expresia între rîs și plîns” a Pupei: rîsu’-plînsu’, pare-se, nu e un impuls sau o stare bivalentă, ambiguă și de-a dreptul oximoronică, prin excelență tipică doar românilor, cum credea entuziastul Nichita Stănescu. În situații analoge, replicau cu anticipare Visconti și admirabila actriță care a fost Romy Schneider, „munca” poate sugera și o situație sau un comportament italo-austriac, la fel de reprezentativ... Deși are de susținut dialoguri cu diverși parteneri — toți de valoare, de la Thomas Milian (soțul, Ottavio) la Romolo Valli, respectiv Paolo Stoppa (avocații Zacchi și Alcamo) — capacitatea de înțelegere umană și de retrăire a protagonistei e oarecum „monologică”, ceea ce o apropie pe Romy Schneider — într-un registru, firește, burghez, departe de cel „poporan” — de extraordinara cascadă de microfizionomii și de tonuri, unice, ale Annei Magnani din *Amore* (tot după textul unui francez, Jean Cocteau: *La voix humaine*) și cu asta am spus, cred, tot. Dînd în același timp act evaluării și previziunii lui Michael Hanisch (din necrologul apărut în „Filmspiegel”, nr. 12/1982, la moartea prematură a actriței): „În episodul viscontian din *Boccaccio '70* a lăsat net în urmă vedete ca Sophia Loren și Anita Ekberg, Episodul cu Romy Schneider

a determinat succesul întregului film... S-a descoperit dintr-o dată ce talent se ascunde în ea... Că n-a fost o simplă întâmplare a demonstrat-o ea însăși jucând alături de Alain Delon în piesa lui John Ford «Păcat bă e o tîrfă». Regizorul ei: Luchino Visconti. [...] Mai târziu, vom descoperi ce pierdere a însemnat moartea acestei actrițe". Așa este, o știam atunci, în 1962, ni se confirmă și acum după cinci ani de la dispariție: Romy Schneider a fost o, interpretă pe care Luchino Visconti a făcut-o să devină din potențial mare, de anvergură, efectiv mare, depășindu-și temerile și sfrielile din prima tinerețe profesională, cu o umanitate și cu o forță artistică exemplare.

„Urda dulce“

Dacă *Munca* e parabola unei decăderi morale, unde bogații nu rîd, *La Ricotta* lui Pasolini e, dimpotrivă, povestea unui sărac care plînge, a unui lumpenproletar, figurant cu ziua la o echipă de filmare, un dezrădăcinat trecînd prin lumea artificială și efemeră a platourilor cinematografice. Colaborînd la *Rogopag*, în 1963, Pasolini era de fapt cu gîndul la *Il Vangelo secondo Matteo* (*Evanghelia după Matei*) ce urma să intre în producție. Așa se explică nu numai tema mediului-metraj oarecum experimental, ci și testarea propriei conduite viitoare prin însăși figura regizorului (perfect intruchipat de Orson Welles), inclusiv în materie de gust (pictural), cu intenția de a nu repeta în *Vangelo*, eventualele erori ivite în *La Ricotta* și verificate pe loc într-o specie de *contaminatio* stilistică, distanțată de „modul său de a se referi la pictorii Renașterii. De fapt, Pasolini inserează personajele într-o perspectivă antropocentrică, potrivit lecției lui Masaccio, lecție asimilată cu ajutorul lui Roberto Longhi, pe băncile universității din Bologna, ceea ce plasează experiența cinematografică a realizatorului la antipodul neorealismului" (Virgilio Fantuzzi, în „Bianco e Nero", număr special, 1/4 din 1976, la scurt timp după uciderea poetului-cineast). Fără a nega total afirmația lui Fantuzzi cu privire la raportul cu neorealismul, mi-aș permite să observ că — dincolo de soluțiile preferate de Pasolini — *Urda dulce* nu poate fi imaginată fără „trecutul proxim" neorealist al cinematografului italian. Mai curînd decît exercițiile picturale — în film asistăm la o scenă în

culori a „Răstignirii”, destinată să facă parte dintr-un film al Regizorului/Welles și organizată, mai mult ori mai puțin pe gustul unui Jacoppo Pontormo și al unui Rosso Fiorentino —, se dovedesc interesante influențele strict cinematografice, uneori propuse de-a dreptul în citate: Chaplin, Dreyer, Mizoguchi, influențe de care ține cont și Fantuzzi. Prezența ideală a lui Chaplin, cel puțin, e poate chiar prea evidentă, copleșitoare, fie în secvențele accelerate, fie în cele ale întovăririi analogice a omului sărac și înfometat cu câinele pribeag și tot atât de înfometat. Căci figurantul Stracci (numele însuși e simbolic, însemnând în traducere: zdrențe, deci Zdreanță, dar nu în amuzatul sens arghezian), care în scena biblică joacă rolul mut al unuia dintre tâlhari, reușește să cumpere, pentru el și pentru cei patru copii ai săi — într-o pauză a filmărilor — câteva kilograme de urdă, pitindu-le bine într-un fel de scorbură-ascunzătoare, unde o va găsi câinele și va încerca să i-o mănince... Ceea ce a mai rămas din ea va mânca Stracci, cu o lăcomie și cu o poftă acumulate de milenii, ceea ce duce direct la moartea sa, dintr-o indigestie galopantă, pe cruce, în timpul turnării: „*Să moară a fost singurul său mod de a face revoluția*” — răsună comentariul *ad-hoc* al regizorului, dar cuvintele îi sînt așezate pe buze de către Pasolini, care, să nu uităm, urma să sentențieze într-un eseu exemplar ca *I segni viventi e i poeti morti* (Semnele vii și poezii morți, din 1967): „*Ori să te exprimi și să mori, ori să rămâi inexprimat și nemuritor*”!

Poziția și aspirația lui Pasolini sînt cele cunoscute, formulate anterior pentru poezie și roman; efortul disperat de a defini o „religie a timpului nostru” printr-o imposibilă sinteză a religiei catolice (văzută în simburele ei „revoluționar”, primitiv, din momentul trecerii de la păgînism la creștinism) și a marxismului. Prin Stracci, scrie un cronicar de la „Cinema Nuovo” — „*iată că divinul coboară din nou pe pămînt și se face om, se intrupează în noul Cristos, subproletarul, care pătimește în neocapitalism, este răstignit în vederea realizării unui film biblic de către noii farisei, burghezii, și se mîntuiește prin moarte*”. Mai trebuie, oare precizat că Pasolini a fost dat în judecată pentru „jignire la adresa religiei”, iar magistraților li s-a părut că autorul *Urdei dulci* a înțeles, cu filmul său, „să-l tirească în colb pe Cristosul din altare, pentru a așeza în locul său un biet lumpenproletar; au fost interpretate ca scandaloase rîsetele deșănțate ale

actorilor îmbrăcați în sfinți, alunecarea și rostogolirea actorului care îl interpreta pe Crist, strip-tease-ul actriței Maria Magdalena" (Fantuzzi). Replica cineastului a venit, tipic pasolinian, în formă de poezie:

„Aștia-s Sfinții?
Aștia, cu agrafo în păr, cu fileurile
trase peste peruci, parveniți
numai pentru că-s protejați
cu un mai estetic avânt de Donati
în făcutul coafurilor?”

Sfântul e Stracci. Fața lui de cîrn antic
pe care Giotto a văzut-o profilată
pe tufurile și ruinele castrelor,
soldurile rotunde pe care Masaccio
le-a clarobscurat, cum face
un brutar cu sfînta piine...

Dacă vă e neînțeleasă bunătatea
cu care-și rupe de la gîrd cășulețul,
spre a-l da familiei sale să-l mestece
în sunetul lui «Dies Irae»; dacă vă e
neînțeleasă naivitatea cu care plînge
la căpătîiul prinzului său furat de ciine,
dacă vă e neînțeleasă gingășia cu care
apoi mîngîie vinovatul dobitoc...
dacă vă e neînțeleasă simplitatea cu care moare...

Acolo unde creștinismul
nu renăște, el putrezește. Și, contradicție
de mii de ori, de mii de ori pomenită
de Cristul meu ireductibil,
creștinismul sfîrșește prin a fi apărut
de cîte un irodian înnebunit,
macabru lipsit de simțul ridicolului...”

Nici pandantul lui Stracci, din păcate, nu e mai bun. Auto-critică, autocaricatură chiar, s-a spus, a lui Pasolini însuși, figura Regizorului declamă, și ea, catehismul vid al unui pseudomarxism și, în primul rînd, nu crede în filmul pe care-l face, subjugată încă de miturile culturii burgheze: „Domină toate celelalte personaje cu volumul său (precum «il Cupolone», cupola bazilicii Sf. Petru, domină Roma) ca masă inertă, goală și detașată, împărțind ordine ce se amplifică din voce în voce, fără a reuși să înfăptuiască ceva definitiv. Lansează cîte o stearpă săgeată ideologică, dar aceasta nu vatămă pe nimeni, e un intelectual burghez care îi folosește pe subproletari ca pe obiecte, se prostornează în fața puterii economice, se răfuieste cu fantezele «siste-

mului". Aceasta e opinia echipei „Cinema Nuovo” în *Guida al film*, pentru care *La ricotta* e o operă deopotrivă admirată și iubită, astfel caracterizată în paginile ce i se dedică: „... descompunerea acțiunii în diferite fragmente narrative, coexistența unei multiplicități de planuri interpretative, reducerea situației la metaforă, la apolog «politic», anticipează de fapt structura «deschisă» a filmului «Uccellacci e uccellini» («Păsăroi și păsărele», 1966).”

Într-adevăr, Pasolini își etalează, își expune, public, și cu această *Urda dulce* — una dintre metaforele cele mai pregnante ale filmului e Roma, panorama „cetății eterne” văzută în depărtare prin cerul cununii de spini, recuzită a Răstignirii —, propria contradicție, incurabila sa despicare între vechea civilizație, epuizată, și cea nouă, abia mijind la orizontul îndepărtat al istoriei, cum scrie Gian Carlo Ferretti; și continuă: „Divizat între «vechea neîncredere» și «noua speranță», între «abjecția» și «măreția» unei civilizații burgheze seducătoare, aflată la asfințit, între «dragostea» și «ura» față de ea, Pasolini a înfruntat nucleul dramei sale: conștiința crizei deschise în societate de noul raționalism marxist și incapacitatea de a opta, de a alege, de a rupe cu o tradiție a iraționalismului rafinat și cu îndărătnice legături viscereale”. E o criză fecundă, totuși, aceasta a lui Pasolini, care îl conduce spre poezie, spre o operă de autor creatoare și expresivă, prin sinceritatea, prin franchețea, prin decizia cu care sînt asumate contradicțiile și chiar erorile de prospecție și de evaluare în judecarea societății burgheze (italiene) contemporane. E explicabil, astfel, de ce nu numai admirația pentru zestrea creatoare a autorului, ci și dragostea pentru conștiința lui civică, morală, politică — oricît de sfîșiată de contradicții — se îndreaptă spre tragica figură a unui poet și cineast (și eseist) dintre cei mai sensibili și mai inteligenți ai secolului nostru, cum a fost Pier Paolo Pasolini.

„Toby Dammit”

De la o fire zbuciumată la una senină, surîzătoare: de la Pasolini la Fellini. Contrastul e doar aparent, fiindcă, în felul său, și Fellini își dă pe față neliniștile din zonele ascunse ale propriului suflet. În filmul ales, aici, *Toby Dammit* (1968), într-un mod mai năprasnic și mai complet

deci oricând, ce-l drept inspirat (nu ajutat, nu sprijinit) de o scriere literară a lui Edgar Allan Poe, *Să nu pui rămășag pe capul tău cu diavolul*. Inspirat, doar, pentru că textul naratorului american rămâne un vag pretext, și nu numai fiindcă e adus încoace, spre timpul nostru, în lumea factice a cinematografului (ca în cazul *Urdei dulci*). Reproduc, și pentru concizie, subiectul repovestit în *1 film di Federico Fellini* (Filmele lui Federico Fellini, Gremese editore, Roma, 1981) de Claudio G. Fava și Aldo Vigano: „Toby Dammit e un tânăr actor englez distrus de alcool și droguri. Sosește la Roma, cu avionul, pentru a deveni protagonistul «primului western catolic». În jurul lui se îngrămădește obișnuita faună a angrenajului publicitar: fotografi, ziariști, producători, eclesiști, dinadins mobilizați cu ocazia evenimentului. Trăiește în sărbătoriri turistico-mondene, parade ale modei, ceremonii de premiere, Toby Dammit nu face nimic pentru a-și ascunde propria apatie. Privirea sa se înviorază pentru o clipă numai atunci când o misterioasă fetiță îi aruncă o minge, ca să se joace cu ea. Revine plictiseala. La un moment dat, actorul, care a declarat la TV că nu crede decât în diavol, are o izbucnire: îi insultă pe cei de față și fuge cu automobilul de curse dăruit de producători. Străbate într-o viteză nebunăscă între centrul, apoi periferia Romei. Se lasă noaptea. Toby Dammit nu ia în seamă semnalizările de pericol în preajma unui pod prăbușit. Urmează chemarea diabolice fete. Cursa vedetei e întreruptă de un cablu de oțel care îi reteză capul. Fetița se duce să ia, de parcă ar fi fost o minge, capul rostogolit pe o pajiște”.

Mediu-metrajul fellinian este unanim recunoscut drept cel mai izbutit, singura operă de artă din tripticul *Trei pași în delir* (sau *Povestiri extraordinare*), în care, aproape scontat, Roger Vadim „depășește orice limită pe planul ineficienței și al ridicolului”, iar Louis Malle pare un școlar silitor ce-și ia în serios tema dictată în clasă despre „dublet”. (Cu titlu informativ se cuvine amintit că producătorul Raymond Eger întinsese capcana colaborării și lui Visconti, și lui Losey, și lui Welles, până și lui Chabrol, toți aceștia „cu înțelepciune sustrăgându-se în ultima clipă”, pentru alte ecranizări, tot ale operei lui Poe). „Fellini, în schimb, e o surpriză”, admite Guido Fink în „Cinema Nuovo”, revistă nu tocmai binevoitoare cu autorul lui 8 1/2. Avantajul (?) cineastului stă — dacă e corectă informația furnizată de critici — în faptul că a citit pentru prima oară povestirea

lui Poe abia după ce filmul *Toby Dammit* fusese terminat; avantaj, deoarece, bizuindu-se pe varianta de scenariu oferită de Bernardino Zapponi, noul său colaborator, după Flaiano, Pinelli și Brunello Rondi, Fellini se exprimă liber pe sine, inserînd în trama scriitorului american propriul său univers de fantasme. Critica franceză, ca de obicei, nu e în armonie cu cea din patria autorului, deoarece pe Jacques Aumont, de pildă, în „Cahiers du Cinéma” (nr. 203/1968) îl convinge tocmai faptul că Fellini „a reușit pentru prima oară să restituie într-un mod veridic acel cabur misterios și pestilent, abia vizibil, apăsător, tulbure și de o culoare plumburie care învăluie Casa Usher și întreaga operă a lui Poe...” Mai mult, *Toby Dammit* reprezintă, în ochii criticului parizian, „un cinematograf maximal, care folosește pînă la capăt toate resursele imaginii [...], ale montajului [...], ale sunetului, și al cărui exces e doar funcțional în a da seama despre această culme a literaturii [...], opera lui Poe”. Criticii italieni, la rîndul lor, nu se preocupă prea insistent de fidelitatea față de Poe, chiar dacă îl recunosc pe acesta ca izvor de inspirație: „Două sînt elementele — scrie Giovanni Grazzini, în „Corriere della Sera” — macabrul și fantasticul, care se întretaie, ambele derivate dintr-o constantă tematică la Fellini, dar de data aceasta — și e un accent cu totul nou — îndreptate spre tragedie. Mereu autobiografic, Fellini nu a trecut nevătămat prin recenta lui boală. Darul său fantastic a dobîndit un ton întunecat, galeria sa de monștri — o lumină sinistră. Aproape exercitîndu-și cruzimea asupra lui însuși, Fellini și-a asumat vechile structuri narative, expresivele sale personaje, pînă și temele muzicale ale lui Nino Rota, nu ca pe semnele unei realități reversibile prin deplîngere și speranță... ci ca pe o unică, atroce substanță a unei trăiri insuportabile, întrucît e lipsită de orice libertate...”

Fiind mult mai scurt decît marile filme ale „magului” de la Rimini, *Toby Dammit* este, ca niciodată, un *continuum* care taie răsufllarea, dar nu prin scontate suspensuri hitchcockiene, ci printr-o progresivă, intensă, desfășurare de tragedie sofocleană, ca un coșmar neînterupt pînă la fatalul deznodămînt sub magnetica putere de atracție a fetei (un fel de Claudia, rea, din 8 1/2 sau un fel de Paola, tot rea, din *La dolce vita*, deși îmbrăcînd veșmîntul inocenței). S-a vorbit de esențiala contribuție a „extraordinarului” operator Giuseppe Rotunno, precum și a protagonistului

Terence Stamp: asupra acestuia din urmă, cred, ar trebui să insistăm. L-am mai văzut pe ecranele noastre, în *De parte de lumea dezlănțuită* și în *Teorema*, dar nicăieri cu eficacitatea expresivă, cu mistuirea lăuntrică și cu masca înfricoșată a deznădejdiei, cum apare în *Toby Dammit*: nimeni, ca Fellini, nu-l va mai conduce cu atîta siguranță și finețe prin meandrele unui suflet ce nu-și mai aparține, vîndut fiind unei duble Satane, producătorului de filme și fetei, blondă și lilială. Alături de Stamp, un mare actor, Salvo Randone, în rolul unui misterios prelat, pe nume Spagna (cine știe de ce, poate pentru că Ignacio de Loyola venea din Spania?). Iar după Randone, un Polidor (Fernand Guillaume) cu ochelari negri (semănînd leit cu regretatul D.I. Suchianu), în rolul unui actor bătrîn.

Prin însuși faptul de a afirma că, de data aceasta, binecunoscutele moduri de comunicare ale lui Fellini apropie filmul de altitudinea unei tragedii (moderne), am golit aproape complet sacul encomiastic. Mai rămîne, totuși, de spus un lucru important, și anume că *Toby Dammit* poate fi văzut ca o operă de „ruptură”, în sensul încheierii unei întregi perioade creative și al pregătirii alteia: „Viitorul ori ne va da un Fellini diferit, ori tăcerea”, conchidea Fink; și pînă aici profecția i s-a adevărit; mai puțin inspirat, însă, același critic adaugă (ce-i drept, în paranteză): „Dar falimentul «Giuliette degli spiriti» a confirmat deja, celor care ar fi simțit nevoia, că odată cu «Opt și jumătate», valijoara magică a iluzionistului s-a golit, revărsînd tot sau aproape tot ce se ascundea în dublul ei fund”. Scepticii de această spîță nu au bănuir că, în realitate, valijoara magică a lui Fellini nu are un fund dublu, ci triplu sau chiar quadruplu: *Satyricon*, *Roma*, *Amarcord*, *Casanova*, *Repetiție cu orchestra*, *Cetatea femeilor*, *Și nava merge mai departe*, *Ginger*, și *Fred*, *Interviu* constituie, din 1969 pînă în 1987, o dovadă strălucită...

„Insula“

Din îndepărtata Japonie au ajuns la noi mesajele unui cinematograful dintre cele mai vitale, plin de simburii fecunzi ai unei creativități neastîmpărate, perseverente și reușind să intereseze nu doar prin evocarea secolelor trecute, de ev mediu tîrziu și întîrziat, ci — așa cum se mîndrea Kurosa-

wa — și prin contactele statornicite cu actualitatea. Statistic, cele două categorii de filme — „jidai geki” și „gendai geki” — sînt reprezentate în proporții aproape egale; din păcate, însă, europenii văd destul de puține pelicule „evocînd prezentul”, despre care specialiștii scriu că sînt întotdeauna captivante. (Se confirmă, în orice caz, să „satul planetar” al lui McLuhan nu e, de fapt, decît o parolă ce pare necunoscută santinelelor din gheretele ideologice și economice, fiindcă, practic, o jumătate din populația globului nu vede filmele celeilalte jumătăți).

Dintre filmele actualității japoneze, unul, cu deosebire, a avut o soartă stranie (și nemeritată), *Hadaka no Shima* (Insula goală, la noi: *Insula*, 1961). Publicul — obișnuit cu modelul narativ hollywoodian, — a dezertat în masă din sălile de proiecție (am văzut acest film împreună cu alți trei spectatori: la insulă goală — sala goală, dar așa s-a întîmplat pretutindeni în lume); în același timp, pe de altă parte, critica — „detașament de avangardă”, „virf de lance” al publicului — s-a arătat mai mult decît entuziasmată de această (aproape) capodoperă. Cum se explică nepotrivirea? Marele public a considerat *Insula* — atunci, la începutul anilor '60; ar fi utilă, desigur, o repropunere, a filmului, acum, în anii '80 — drept o povestire lentă, plicticoasă, fără acțiune, scandată într-un ritm insuportabil, unde nu se întîmplă nimic și, pe deasupra, nici nu se scoate vreun cuvînt. Într-adevăr, prima jumătate, mai cu seamă, se desfășoară parcă prin reproiectarea la nesfîrșit a uneia și aceleiași secvențe, deși montajul nuanțează trecerea timpului, perindarea anotimpurilor, care ține nu numai de exigențele construcției filmice, ci de însăși comuniunea japonezului cu natura, hrănită de shintoism, cult al divinităților naturii. Pentru spectatorul european (sau american) această lipsă de ritm, de repeziciune (de „iuțire”, cum scria și spunea D.I. Suchianu), e greu de îndurat. Și totuși, pentru Kaneto Shindo, regizorul, ea era organic necesară dintr-o simplă nevoie de sinceritate și autenticitate: „M-am născut într-o familie numeroasă de pe țărmul mării interioare (Japonia occidentală) și am văzut cu proprii-mi ochi truda aspră a părinților mei, repicarea orezului la începutul verii sub un soare dogoritor, sărăcăcioasele recolte ale toamnei, și am păstrat amintirea neștearsă a mamei, purtînd pe umeri două găleți pline cu apă. Am vrut să exprim lupta fără răgaz a țăranilor împotriva pămîntului. Mama nu a spus nimic pînă în clipa morții,

despre teribila sa încleștare, despre bătălia dusă în tăcere cu natura. Această mușenie m-a izbit, iată de ce m-am gândit la o dramă fără dialoguri: omisiunea nu are menirea să ațîțe curiozitatea, imaginea fiind singurul povestitor" — după Georges Sadoul, *Dictionnaire des films, remis à jour par Emile Breton en 1981* (Dicționar al filmelor, adus la zi de Emile Breton în 1981 Microcosme/Seuil, Paris, 1983).

Publicului nu-i plac, în genere, inovațiile și nu e nevoie să citești, de pildă, *Le oscillazioni del gusto* (Oscilațiile gustului, Einaudi 1970), eseu profesorului Gillo Dorfles, pentru a-ți da seama că marea majoritate a spectatorilor preferă, în artă, formele și formulele cunoscute, verificate. De aceea, absența dialogurilor în *Insula* a fost resimțită de cei mai mulți ca o abatere destul de gravă de la regulă, de la „gramatică”, deși coloana sonoră e socotită de unii critici chiar prea apăsată pe alocuri. Și-apoi, monotonia — de nesuferit, la teatru și la cinema. Ce mai contează adevărul vieții, sinceritatea artistului, cinstea lui, învederată și prin refuzul de a flata gustul comun — ca să nu spunem prostul gust —, dacă din spectacol lipsesc ingredientele (mecanice, artificiale) „neapărat” obligatorii? Și implicate în biletul de intrare, astfel ca frustrarea să fie resimțită și bănește. (Numai că, am mai spus-o, gustul evoluează, din fericire, iar o nouă confruntare cu publicul tânăr de azi ar dezvălui probabil alte reacții, chiar dacă acest public e considerat „neselectiv”). Deocamdată, pledoaria și invitația de a vedea sau revedea *Insula* rămân un apanaj al criticii.

De ce cred că *Insula* e un film important, o experiență, firește, irepetabilă, unică? (Rudă bună cu *Femeia nisipurilor*, din 1963, „operă importantă a așa-zisului «nouvelle vague» japonez”, despre care Romulus Rusan scria, în *Arta fără muză*: „Timpul nu mai corespunde cu al tuturor oamenilor, s-ar zice că e un timp einsteinian, aflat în zodia relativității. Regizorul îl înțește, încetinește sau stopează după bunul plac, parcă sărind dintr-o planetă în alta, de pe o orbită pe alta, gravitînd în jurul subiectivității eroului ca în jurul unui soare dictator. Acțiunea monotonă, intrată în obișnuință, se consumă lent și încăpățînat, timpul e vid...”.) Așadar, de ce e *Insula* o operă de seamă, demnă de a intra în „filmarul” portativ al fiecăruia dintre noi? Am răspuns, în parte, adineauri: pentru că e un film sincer, direct, iar dacă — datorită ritmului lent, adesea la scara 1 : 1 — poate să exaspereze, să ducă publicul la plictis și sîcîială, este tocmai pentru că

însăși viața trăită de eroii filmului e tocmai așa. Cum? Am auzit bine? Să nu se ocupe filmul, arta filmului, de asemenea „cazuri”, când mișună atâtea „subiecte” pline de acțiune și de brio, optimiste, roze la culoare? Dar dacă lumea e plină, încă, și statistic, tocmai de aceste situații? Să nu ne solidarizăm cu cei care suferă, cu cei care luptă din răspuțeri cu stihiiile, într-o eră a atomului și a zborurilor interplanetare? În alte părți ale lumii, în Calabria bunăoară, lipsește — nu atât apa — cât pământul, pământul gras, roditor, și de aceea țărani localnici îl cară în spine-re de jos, de pe șes, pe terasele abrupte, cu „cobilița”. Ceva mai avantajată, dar nu din cale afară, Fefelega din filmul *Nunta de piatră* parcurge kilometri de grohotiș, mînîndu-și calul orb, pe blîndul Bator: cadența e asemănătoare, ca și sugestia de bază, dar odată obținută aceasta din urmă, regizorul schimbă registrul, ferindu-se totuși să abuzeze de răbdarea „catilinară” a spectatorului comun, greu pusă la încercare. Și fiindcă am riscat o asociație de idei pe tărîmul cinematografului nostru, să mai produc una, aproape necunoscută marelui public: *Grindul*, scurt-metraj al operatorului Vlad Păunescu (câ examen de diplomă). Pe un „grind”, adică pe o limbă de pământ din Delta Dunării, un pescar încearcă să facă agricultură: ară, seamănă, vin apele, nu culege nimic, ară, seamănă, vin apele, nu culege nimic și așa mai departe, într-un fel de *perpetuum mobile* al sterilității sau al ambiției deșarte (sau, după Creangă, al prostiei omenești). Repetiția, de data aceasta, pe un spațiu temporal restrîns, nu parvine la exasperare, dimpotrivă își atinge ținta „didactică”, legînd viața morală de cea materială. Exemplele se pot găsi și în alte domenii. Țin minte, bunăoară, ca pe un moment de înaltă expresivitate, o *Glossă* eminesciană „spusă” într-un recital public de Aura Buzescu: cu același ton, la aceeași înălțime, de la început pînă la sfîrșit, fără nici o inflexiune, fără nici un accent (dintre acelea pleonastice sau ilustrative care plac atît de mult la I.A.T.C.), fără nici o abatere sau răsfaț, alb, neutru, impersonal, ca o apă care curge meru la vale, cu același murmur. După prima stanță m-am întrebat unde se poate ajunge cu o asemenea interpretare; la ultima a izbucnit entuziasmul, exaltarea, căci de pe scenă nu se mai auzea nici Eminescu, nici Aura Buzescu, ci însuși timpul care își scanda anonim și implacabil scurgerea...

Tot așa, în *Insula*. Dar cristalizînd și impunînd cu tărie sentimentul că nu se poate continua în același chip. Și nu din motivul, melodramatic (dar făcînd parte din „ritual”) al morții copilului școlar, însoțit la groapă (pe aceeași insulă, firește) de colegii săi (de la școala unde ajungea în fiecare zi, după ce vîslea din greu, cu barca). Ci din motivul binecuvîntat că, într-o societate industrială, post-industrială chiar, cum ar fi de considerat Japonia contemporană, e un anacronism, o anomalie, ca natura (o natură avară, negeneroasă) să cîștige neconținut, în fiecă primăvară și în fiecă toamnă, în fiecă an, an de an, secole după secole, bătaia cu omul, împotriva omului. Și e de mirare, în acest sens, că la capătul unei cronici exacte și sensibile, Giovanni Grazzini subliniază cu încîntare: *„Faptul că a premiat filmul fără să-l osîndească pentru lipsa conștiinței de clasă a protagoniștilor depune în favoarea Festivalului de la Moscova”*. Cîtă conștiință de clasă (burgheză), în schimb, la acest cronicar care aruncă un pumn de praf ideologic în ochii spectatorilor! De ce? Pentru că se preface a nu ști că lupta împotriva naturii este luptă de clasă, o luptă pe care fiecare clasă la putere a rezolvat-o în felul său. La adăpost de vitregia climei și a solului „insulei”, criticului milanez îi convine, probabil, sau nu-i pasă, că se perpetuează în eterno „motivul tradițional” al „*canonului fundamental al poeziei japoneze, acela de a căuta consolarea în natură*”, într-o „*calmă, resemnată, dar virilă acceptare a soartei pe care natura ne-a dat-o*”! Și-așa, „*un motiv tradițional, tratat cu sensibilitate realistă, se revarsă astfel într-o meditație asupra sacralității naturii*”... De un distins domn în redingotă și cu barbă mare și deasă, care, încă în secolul trecut spunea — spre a fi auzit și de japonezi! — că problema nu mai este de a contempla (resemnat) natura, ci aceea de a o schimba, firește în folosul omului (și de către om) — Grazzini nu a auzit... Și de aceea nu ține să înțeleagă că *Insula* — cu voia sau fără voia autorului, Kaneto Shindo — reprezintă o admirabilă lecție, un apolog politic, o veritabilă *Lehrstück*, încă o dată, întru dobîndirea conștiinței de clasă. Cîntită de această dimensiune a unei utopii pozitive, *Insula* nu ar fi, în cel mai bun caz, decît o melodramă exotică, departe de opera sinceră și aspră, violentă chiar, închinată efectiv unor țărani a căror „condiție umană” se cere imperios și grabnic schimbată. Măcar să le scriem, lucrurile acestea,

noi, criticii, dacă nu avem puterea (și, din păcate, nici cădere) de a interveni nemijlocit în miezul vieții, cu propria noastră faptă... (Dar de ce nu le-om fi avînd?)

Noul Film German

Beneficiind de o altă omogenitate a hărții lor geofizice și climatice a R.F. Germania, autorii din Noul Film German nu sînt confrunțați — cum se spune în buletinele de știri la radio și la TV. — cel puțin deocamdată, în secolul nostru, cu probleme de gravitatea celor din *Insula*, chiar dacă, potrivit statisticilor oficiale și atitudinii „verzilor”, a celor din partidul ecologist, „pădurea germană” e pe cale de extincție. Există, în schimb, alte probleme, operele acestor autori neezitînd să vorbească despre ele, și mi se pare ciudat că istoricii și criticii vestgermani se arată cam nemulțumiți de cinești, care, scriu recenziile, nu au încheșat încă nici un „portret al propriei generații”, nici unul al „generației părinților” și cu atît mai puțin un credincios „portret al epocii”. Un asemenea reproș e pereche cu autolezionismul inițial al realizatorilor din Germania occidentală, nevoiți, păsămite, să reinventeze cinematograful, să pornească de la o *Nullpunktsituation*, fenomen relativ, de altfel, ca și negarea oricărei continuități culturale și, implicit, a propriei identități. La o privire mai atentă, însă, lucrurile nu stau tocmai așa, „personanța” blagiană a funcționat perfect și în conștiințele lor (analogie metaforă cu „izbucul” firului de apă care curge pe sub pămînt și apoi reapare la suprafață !); iar cinematograful nu a trebuit să fie reinventat după „Manifestul de la Oberhausen” al unor tineri cinești (1962), ci pur și simplu s-a înviorat, a dobîndit și un chip (vest) german, afirmîndu-se drept un „nou val” dintre cele mai vitale; în anii '70 și chiar în '80. „Personanță” autentică, bogată, căci cine mai crede astăzi în generații (fie și cinematografice) spontanee? ...

Desigur, nu toți cineștii sînt preocupați, în mod solidar și organizat, în aceeași măsură, de fenomenologia societății în care viețuiesc. Unii, și nu dintre cei mai puțin talentați, preferă, ori de cîte ori pot, să iasă în afara frontierelor naționale, căutînd frumusețea unor locuri străni sau bizare, australe, ca Herzog; alții, ca Lilienthal, nutriți și de alte culturi (cea sudamericană, în speță) se duc, și ei,

pe alte meleaguri îndepărtate, dar nu pentru a căuta locuri ci oameni, oameni și dureri; în timp ce un Wenders, deși cu aripile de două-trei ori arse, nu se astîmpără și nu contenește de a face experiențe nordamericane — chiar dacă după *Der Stand der Dinge* (*Starea lucrurilor*, 1982), s-a jurat să facă un film „german”, vorbit nemțeste. Cu excepția cazului special al lui Lilienthal, acești mistuiți de „dorul depărtărilor” riscă să-și vadă vloga creatoare slăbită, amenințată de sterilitate, chiar dacă *Paris, Texas* a fost aplaudat la Cannes și în lumea întreagă, ca și *Fitzcarraldo*, filme remarcabile, să ne înțelegem, dar denunțînd amîndouă o anumită oboseală, așa cum simte insul nevoit să vorbească multă vreme o limbă străină: de unde părea că totul merge strună, apar, ca din senin, ciudate clipe de amnezie sau de afazie, poticneli în rostire...

Tendința aceasta de a ieși din presupusul (sau chiar realul) provincialism de acasă nu e strict teutonică, mai exact neoteutonică: ea s-a verificat și la italici, îndeosebi prin Michelangelo Antonioni, singurul, poate, care a rezistat impactului cu realități „excentrice” proprii lumii culturale. Colegul său de itinerar, să-i zicem postneorealist, Fellini, în schimb, nu se simte în stare să-și părăsească patria, nici măcar pentru o lună (cinematografic vorbind, se înțelege), fără ca prin aceasta să piardă din anvergură, ba dimpotrivă. Un Fellini — atît în sensul amintit, de om datat cu „acasă” sa, cît și, mai ales, în acela al unui autobiografism motor al creativității — a fost Rainer Werner Fassbinder, oricît de hazardată ar părea apropierea, oricît de voalat, disimulat, i s-a manifestat impulsul autobiografic. E o apropiere pe care, de altfel, sînt gata să o limitez la o analogie de platou, ca să zic așa, adică la o extraordinară fervoare inventivă în însuși actul filmării propriu-zise. (În aceasta ar fi de văzut, eventual, o accentuare a „specificului filmic”: nu faza scrisă pe hîrtie e cea realmente fecundă, ci aceea a turnării, dacă e adevărat că un cineast — cînd e adevărat! — „scrie pe peliculă”.)

Fassbinder a fost unul dintre cineasții Noului Film German care, aparent nesistematic, mai precis acronologic, în zigzag, a scris cîteva capitole din istoria recentă a societății sale, de la *Libertate la Bremen* și *Fontane Effi Briest* la *Lili Marleen*, la *Căsnicia Mariei Braun*, la *Frica mîinîncă sufletul*, la menționatul episod din *Germania în toamnă*, trecînd prin *Dorul Veronikăi Voss* sau *Lola*. Firește, nu am

enumerat toate titlurile demne de a fi amintite, dintr-o filmografie extrem de abundentă: din 1969 pînă în 1982 (cînd a murit), în nici treisprezece ani — aproape 50 de lungmetraje!

Dintre toate, m-aş opri la două, cu regretul de a trece peste importantul *Căsnicia Mariei Braun*, 1978, sinteză a unui deceniu de istorie urmărit dinadins prin destinul unei femei, ca parte pentru întreg, deoarece, după Fassbinder, „renaşterea din cenuşă” a R.F.G. e de atribuit tenacităţii, încrederii nestrămutate în viaţă, tipic germane de altminteri, goethiene, a „eternului feminin”. În acelaşi timp, *Căsnicia* e primul din „trilogia BRD” (trilogia R.F.G.) — ce mai vor domnii critici conaţionali ai cineastului?! —, întregită apoi cu *Lola* şi *Dorul Veronikăi Voss*. Cele două filme de Fassbinder la care mă voi opri sînt: *Der Händler der vier Jahreszeiten* (*Negustorul de legume şi fructe*, 1971) şi *Ich will doch nudass ihr mich liebt* (*Eu nu vreau, totuşi, decît să mă iubili*, 1975/76). În ele se analizează, cu prelungirea timpului acţiunii dintr-una în cealaltă, două etape ale evoluţiei social-economice şi, efect al acesteia, „starea sufletească” a unei pături dintre media burgheză, în sus, şi proletariat, în jos: două etape ale aşa-numitei „Adenauer Ära”, era Adenauer a miracolului economic.

„Negustorul de legume şi fructe”

Ceea ce frapează la „lectura” lui *Der Händler* este că, la noi, în cultura românească, acest film este/ poate fi supt în vîrtejul unor idei, al unui schimb de idei — fiindu-le, într-un fel, ilustrarea iconică — iscat în *Jurnalul de la Păltiniş* (Cartea Românească, 1983) al lui Gabriel Liiceanu. În carte, la paginile 175—177, acolo unde ni se vorbeşte despre „antrenori” şi despre „sămînţa cea bună”, despre cele „douăzeci şi două de boabe, numai!” (astăzi, desigur, douăzeci şi trei, populaţia ţării crescînd în ultimul cincinal, mai exact din ianuarie 1981, cînd avea loc dialogul Noica — Liiceanu). Cunoaşte toată lumea „utopia” (pozitivă) a lui Constantin Noica — tradusă într-un ciudat naţionalism cultural — conform căreia statul, societatea, ar avea datoria să formeze, prin „antrenori” calificaţi (căci „românul are vocaţie de antrenor”, păcat că nu o are ceva mai vizibilă, acolo unde trebuie, în fotbal!),

nici mai mulți, nici mai puțini decît 22 (azi, repet, 23) „tineri de excepție” întru obținerea „marilor performanțe”. Autorul însemnărilor de la Păltiniș, Liiceanu, e la un moment dat încolțit de o îndoială, „un glas pe care nu îl cunosc și mă aud spunînd” :

„Avem noi căderea să retragem dreptul la *ființă* celor care nu trăiesc cultural? Afirmați că restul omenirii pur și simplu *nu este* — «Nu eu le retrag dreptul acesta; ei și-l refuză. Ei se complac să trăiască în statistică și în sub-uman. Și statistica nu mă interesează», îmi răspunde Noica. — «Dar nu îl puteți reduce pe *a fi* la *a trăi cultural* ! Înseamnă să suprimați varietatea umanului în numele unui model ontologic și al saturației lui ideale. Există un „a fi” pe care îl dă eticul, există un eroism al onestității, nu numai un eroism al culturii care poate sfîrși monstruos în ignorarea obligației de a te deschide către altul și de a-ți asuma analogic întreaga sferă a umanului. Într-un moment cînd se pune problema salvării omenirii *ca omenire*, nu puteți lăsa lucrurile în sfera culturii doar... E nevoie de a crea o nouă stare morală a omenirii și nu de a salva spiritul în forma meschină a conservării celor 0,1 procente trăitoare cultural» [...]

— «Îmi vorbești cum îmi vorbea Pierre Emmanuel. Cînd i-am spus ceva asemănător, m-a întrebat indignat: „Mais qu'est ce que nous faisons avec l'épicier”? Or, dați-mi voie să vă răspund că nu facem nimic cu „l'épicier”, pentru că băcanul *nu este*, și nu este pentru că *nu vrea* să fie, pentru că nu a făcut nimic ca să fie. [...] Nu poți deci să te dedici problemei supraviețuirii băcanului, pentru simplul motiv că el se exclude singur, din capul locului, din viață și ființă. După ce nu ai făcut *nimic* pentru *a fi*, ce drept ai să le ceri celorlalți să te asculte și să-și plece urechea la pîsul tău? *L'épicier* trebuie lăsat în seama lui, așa cum trebuie lăsat și Pierre Emmanuel în seama lui, cînd se simte preocupat de problema lui *épiciere*».

— «Nu e vorba de problema băcanului: eu nu voiam să vă spun decît atît: că există un interval uman care nu cade nici în precaritatea sub-umanului, nici în excelența geniului. Și că acest interval este mult prea mare și important pentru a-l expedia în statistic și ne-ființă...»

Că „tînărul” Liiceanu are dreptate, și nu „bătrînul cetății” Noica, o demonstrează (o demonstrase dinainte) filmul lui Fassbinder. Căci o variantă, dintre cele mai apropiate, de băcan este Hans Epp, neguțătorul de verdețuri și fructe, un zarzavagiu, care, culmea !, *este*, și numai pe jumătate doar, „schöne Seele” (traducere propusă de Liiceanu: „suflețel”). *Este*, deocamdată, ca fantasmă, ca plăsmuire, ca personaj al fanteziei/imaginație a lui Fassbinder. Oare „l'épicier” *poate fi*, în opera de artă — roman poem epic, dramă, film, pictură — *fără să trăiască* efectiv, în realitatea „culturală”? Nu sînt un cap filosofic, sînt dimpotrivă unul expediat în statistic și neființă, așa că nu mi se cade mie să răspund la astfel de întrebări. Și totuși, cheia succesului lui Fassbinder stă tocmai în insis-

tența cu care a investigat tocmai această lume, tocmai acest „interval uman” care „nu face” istorie. A observat-o cu acuitate un alt bătrîn, de data aceasta un „bătrîn al cetății eterne”, Alberto Moravia, chiar la moartea lui Fassbinder: *„Originalitatea profundă a cinematografului german de după război constă în aceasta: în fața masivelor și extrem de ambiguelor fapte istorice, greu de înfruntat, precum nazismul și întâmplările care i-au urmat, Fassbinder și mulți alți regizori germani au preferat să se plaseze ori cu mult deasupra lucrurilor, ori cu mult sub ele: mult «deasupra», în sensul recurgerii la emblematic, la simbolic, la metaforic; «dedesubt», într-un sens existențial, care a fost faptul cel mai genial dintre toate [...] Într-un asemenea sens, cinematograful german a dat o mare lecție cinematografului din întreaga lume, abandonînd o parte din acele idealuri care nu erau practicabile. Regizorii germani au înțeles că trebuie să aplice tehnica Tao: în Tao se spune că dacă vine o furtună, stejarul va fi doborît, în timp ce firul de iarbă se apleacă, întîi, și apoi se înalță la loc. Au «trăit» pustiul actual și ne-au oferit o dare de seamă asupra acestei «trăiri»... O asemenea „dare de seamă” și o asemenea „lecție” oferită cinematografului mondial e constituită, cred, și de *Der Händler* al lui Fassbinder, artist care se arată capabil să îl transforme pe „băcan”, pe „zarzavagiu”, în erou, dacă nu de-a dreptul de tragedie greacă, oricum de dramă „burgheză” post-lessinghiană.*

Nici un alt film al lui Fassbinder, ne informează monografiile și lexicoanele, nu a fost primit de critici cu o atît de unanimă încîntare ca *Der Händler der vier Jahreszeiten*: „Pentru mine — scria după premieră Hans Günther Pflaum în „Süddeutsche Zeitung” — este cel mai bun film german de după război”. Explicația acestui succes se ascunde în cîteva calități elementare: *simplitatea* cu care cineastul se pricepe să povestească; *suveranitatea* cu care același reușește să dea viață situațiilor celor mai banale, dominînd și conferind credibilitate îndeosebi melodramei, cărora le-am adăugat, cu de la mine putere, *seninătatea*, adică liniștea creatoare ce l-a însoțit mereu pe cineast, precum și esențiala sa *obiectivitate* a privirii în viața societății. Am comparat „autarhia” artistică a lui Fassbinder cu aceea elogiată de Giulio Carlo Argan la Georg Grosz, precizînd că în creativitatea lui Fassbinder pulsează o pasiune vulcanică, conținută, însă dominată: „Analiza rece a si-

tuăției e suficientă pentru a dezvălui, sub masca respectabilității burgheze, perversiunea instinctelor, întunecata poftă de violență și de putere". De o atare interpretare nu e străin nici filmul nici eroul lui Fassbinder. De altfel, *Der Händler der vier Jahreszeiten* (traducere literală a franțuzescului *marchand des quatre-saisons*, este un fel de *curriculum vitae* al eroului principal, amestec de locuri comune și de încercări de a le depăși. Apăsător de o aproape brutal manifestată „carență afectivă” din direcția propriei sale mame, și mințat, în compensație, să se înroleze în Legiunea Străină, Hans Epp se întoarce din Africa, fără glorie. Intră în poliție, dar e repede dat afară, fiindcă se lasă (se) dus de o prostituată. Nu se însoară cu „marea iubire”, ci cu o femeie care nu-l iubește. Încropesc împreună un negoț de zarzavaturi, care — sub semnul „miracolului economic”, al boom-ului — prinde cheag: a prinde cheag înseamnă nu numai creșterea unei anumite bunăstări, ci și nevoia angajării unui ajutor, a unui „asociat”; iar angajarea unui asociat, oricât de subaltern, aduce după sine, aproape firesc (ca în *O noapte furtunoasă*) adulterul; adulterul aduce „înstrăinarea” și tot așa mereu, de la cauză la efect, și de la efect la noi cauze, Hans Epp — lovit, în prealabil, de un infarct — ajunge să se sinucidă, bînd 15 șnapsuri unul după altul, într-o ospătărie, închinînd în cinstea reîntîlnirii cu un fost camarad din Legiunea Străină; acesta din urmă după înmormîntarea dignitoasă — burgheză — a zarzavagiului, care ținea și nu ținea la „onoarea de familist”, se va însoți sub specia negoțului și a căsnicieii (nu a istoriei!), cu consolabila văduvă. Aceasta e povestea, întreagă, dar capacitatea lui Fassbinder de a da semnificație și o particulară (în accepție lukácsiană) expresivitate drumurilor lui Epp cu căruțul de legume, strigîndu-și marfa pe sub ferestre, din curte în curte — ca, pe vremuri, oltenii veniți la București cu cobilite; certurilor cu nevasta ciufută și veleitară; inaccesibilității (sociale, înainte de orice) a „adevăratei iubiri”; relațiilor inefabile ale lui Epp cu sora sa și așa mai departe — toate acestea fac din film o capodoperă, o capodoperă mică sau minoră, dacă ne e îngăduită clasificarea, oricum, însă, o operă a unui maestru. Un maestru al preschimbării banalității și mediocrității, a clișeeilor și locuțiunilor „figées”, proprii miciei burghezii negustorești în fapte de artă, demonstrînd ceea ce — pentru

oricine altcineva — ar fi imposibil de demonstrat: triumful melodramaticului, a cărui stare de *kitsch* e atinsă de grație și devine autenticitate a sentimentelor.

Infinit și nepătrunse sînt cărările Artei, fiindcă și la nivel teoretic, istoricește, Fassbinder întreținea un veritabil cult al operei lirice, pretinzînd că *La Traviata* este lucrarea extremă a culturii europene și că, după aceasta, „nu se poate concepe o operă de artă mai desăvîrșită” ! Și ca să-și consolideze crezul își dubla admirația pentru melodramă prin elogiul adus lui Douglas Sirk, considerat de un Sadoul, de pildă, „nu un autor de filme, ci un foarte cinstit adaptor, ale cărui filme au valorat cît valorează best-sellers-urile sau scenariile ce au fost tipărite după ele”. Sirk a fost, între 1975—1978, profesor la școala superioară de TV și Film de la München, dar aceasta nu justifică exaltarea lui Fassbinder, respins la examenul de admitere din 1966... Și totuși: „Filmul — obișnuia să spună Sirk — este sînge, lacrimi, violență, ură, moarte, și iubire. Și a făcut, Sirk, filme cu sînge, cu lacrimi, cu violență, cu ură, filme cu moarte și filme cu iubire. Și tot Sirk mai obișnuia să spună că nu se pot face filme despre ceva, se pot face numai filme cu ceva, cu oameni, cu lumină, cu flori, cu oglinzi, cu sînge, adică tocmai acele lucruri nebunești cu care filmele merită să fie făcute. Și a mai spus Sirk că filosofia regizorului înseamnă lumină și atitudine. Și Douglas Sirk a făcut filmele cele mai gingașe din cîte cunosc, filme ale unui ins care iubește oamenii și nu îi disprețuiește, ca noi...”

Toate acestea nu sînt fără urmări pentru cel de-al zecelea film al lui Fassbinder — *Der Händler*, tocmai — înaintea turnării căruia autorul adastă și își trece în revistă producția, în vederea unei temeinice revizuirii a atitudinii față de public, față de raportul dintre opera de artă filmică și capacitatea de receptare a spectatorului, cu posibilitățile de contact între cele două componente ale spectacolului de cinema: „Cînd mă uit la filmele mele de dinainte, apare clar că ele au fost făcute de un om de mare sensibilitate, agresivitate și teamă. Totuși, nu cred că primele nouă filme sînt juste. Ele sînt prea elitare, prea private, făcute numai pentru mine și pentru cîțiva prieteni. E important că le-am făcut, dar chiar dacă pentru mine a fost bine să le fac, n-a fost bine, însă, din punct de vedere obiectiv, deoarece trebuie să-ți respecti publicul mai mult decît am făcut-o eu” (după Tony Rayns, Fassbinder, 1980).

Așadar, Fassbinder începe să turneze, în vara lui 1971, *Negustorul...*, cu gândul la public, iar noutatea filmului nu rezidă în plusul său de „realism”, cum a subliniat critica, rezidă, cum avea să arate autorul însuși, în faptul că, odată cu povestea acestui „Hans ohne Glück” („Ionică cel fără de noroc”), filmele sale încep să fie concepute *pentru oameni*, mai puțin reci și trufașe, mai umane decât cele anterioare. Problema, chiar și în plan teoretic, e de o importanță capitală: a crea opere de artă autentice, care să devină populare, adică accesibile unui public larg. Din punct de vedere tehnic, al modalităților de expresie, puntea e găsită de Fassbinder în dubla instanță Sirk/melodramă, dar o asemenea fuziune nu ar fi putut să ducă departe. Pentru ca Fassbinder să devină cu adevărat un artist „național-popular”, cum a și devenit, era nevoie de un alt fel de fuziune, mai adâncă, așa cum cerea Gramsci atunci când vorbea de necesitatea popularității „literaturii artistice”, adică a artei „mari, înalte”: „Desigur, nimic nu neagă, teoretic, că ar putea să existe o literatură populară artistică, exemplul cel mai evident este succesul «popular» al marilor romancieri ruși, chiar și astăzi; dar nu există, de fapt, nici o popularitate a literaturii artistice și nici o producție autohtonă de literatură «populară», deoarece *lipsește o identitate de concepție asupra lumii între «scriitori» și «popor»*: adică, *sentimentele populare nu sînt trăite ca proprii de către scriitori, iar scriitorii nu au o funcție «educativă națională», adică nu și-au pus și nu-și pun problema de a elabora sentimentele populare, după ce le-au re trăit și însușit*” (subl. n.). Tocmai această reelaborare a noianelor de gânduri și de simțăminte populare s-a petrecut la Fassbinder, soluția melodramei fiind dintre cele mai la îndemînă. Ingredientele sînt însă absolut proaspete, inclusiv „forma cea mai banală, cotidiană, răspîndită și oribilă a violenței: adică acea violență pe care omul — în lipsa unui adversar — o exercită asupra lui însuși, autodistrugîndu-se oximoronic: cu cît mai bine, cu atît mai rău!” Că Fassbinder „re trăiește și își însușește” nelișiști și drame ale contemporanilor săi e dovedit și prin neta simpatie pe care cineastul o nutrește pentru eroul său, o simpatie nouă, în care s-au topit precedentele experiențe teatrale brechtiene: aproape totul, chiar și secvențele în care nu apare, sînt filmate din perspectiva lui Hans Epp, „băcan” care, evident

nu „trăiește cultura cărții”, a „galaxiei Gutenberg”. O trăiește în schimb, pe aceea a muzicii ușoare, a șlagărelor la modă, rămânând — cum era de așteptat — omul „unui singur șlagăr” (așa cum alții sînt oamenii unei singure cărți), *Buona notte*, cîntat de Rocco Granata: „*Alles was du willst, kannst du nicht haben — buona notte...*”

Meditînd asupra esenței cinematografului, a locului acestuia în viața societății, Fassbinder a decantat o alternativă de o neașteptată pregnanță și eficacitate: „*Liebe ist kälter als Tod, aber Kino ist heisser als das Leben*” („Iubirea e mai rece decît moartea, dar cinematograful e mai fierbinte decît viața”). Adevărat: selectînd momentele semnificative, așa zice „punctele calde”, ca să fiu în ton cu Fassbinder, și coordonîndu-le, punîndu-le în succesiune, cineastul a obținut, firește, prin montaj, o sinteză (audiovizuală) cu o temperatură mai ridicată decît aceea a vieții propriu-zise. Avem, astfel, o nouă confirmare — și pe ce căi nebanuite a tezei lui Lukács György asupra superiorității artei față de știință tocmai pentru că, tinzînd să pătrundă în esențe și să le extragă din fenomene, nu înlătură, nu elimină „coaja” acestora, formele vitale pe care le îmbracă.

„Eu nu vreau, totuși, decît să mă iubiți”

Să nu-l părăsim, însă, pe Fassbinder înainte de a „înnegri” o pagină sau două cu reflecții legate de *Ich will doch, nur dass ihr mich liebt* (1975), situat ca ambianță în prelungirea lui „*Wirtschaftswunder*”, a „miracolului economic”, nuanțînd manifestările și consecințele acestuia. Film de televiziune — observînd, adică, anumite reguli ale unei producții specifice, dar și condiționat stilistic de ele, pînă la un punct — *Eu nu vreau, totuși, decît să mă iubiți* a fost apreciat de critica germană ca mai puțin izbutit decît *Negustorul...*; aceeași critică, în schimb, recunoaște că un asemenea titlu ar putea fi dat tuturor peliculelor lui Fassbinder sau cel puțin să figureze ca subtitlu al lor. Este scoasă în relief, astfel, o anumită obsesie a autorului, ușor de conectat la releul unor speculații de ordin, dureros, autobiografic. Astăzi, după moartea lui Fassbinder, totuși, elementul subiectiv se estompează, se șterge în spatele operei, rămasă în picioare cu adevărul ei întreg, care trece dincolo de barierele unei experiențe strict individuale și se revarsă,

exprimându-i neliniștile, asupra societății în ansamblu. Și de data aceasta e vorba tot de „carență de afectivitate” în povestea unui tânăr căruia i se neagă dragostea părintească (a tatălui și, îndeosebi, a mamei) și care caută compensații în întemeierea unei familii proprii. Situația nu e analizată doar sub unghi psihologic, freudian, ci e abil complicată de cineast în sens socio-economic: Peter, eroul central își pierde slujba, nu mai poate plăti numeroasele rate care-i ipotechează existența și, într-un moment de surescitare, lovește mortal un locandier, care seamănă leit cu tatăl său, un *Ersatz-Valer*. Complexul Oedip transplantat într-o orînduire neocapitalistă a consumului? Comentariile recenzenților împletesc aceste două fire: al crizei sufletești și al aparentei înfloriri materiale. (Ca și Brecht, Fassbinder găsește o constantă voluptate în scotocirea buzunarelor și în verificarea bugetelor propriilor săi eroi, banul apărînd în toate dialogurile scrise și rostite în cea care a fost numită „Fassbinder-Sprache”, „limba lui Fassbinder”.)

Tînărul Peter se formează într-o perioadă și într-o societate a economiei de piață, a exasperării cererii și ofertei, cu consecințe vizibile și pentru viața privată, pentru însuși nucleul familial: de aici o anumită „înghețare a sentimentelor”, îndeosebi în generația părinților, în timp ce fiul, Peter, e un copil — cum scrie Fromm în *Anatomia distructivității umane* — „cu o puternică înclinare spre căldura” afectelor. Și el duce o viață banală, ca și Hans Epp, dar, spre deosebire de acesta, nu caută aventura, nu pare atras nici de marile vicii, nici de marile virtuți. Și dacă Hans din *Negustorul de legume și fructe* corespunde „portretului” frommian al omului mijlociu — care „e un erou și în încercarea sa falimentară de a fi erou; e motivat de dorința de a da un sens propriei sale vieți și de pasiunea de a se apropia cît mai mult de granițele acesteia”, — Peter din *Eu nu vreau, totuși, decît să mă iubiți* și „agresivitatea sa malignă” ale cărei pulsiuni apar la un moment dat sînt mai dificil de atribuit unei anumite riguroase motivări. De bună seamă, el se conformează imaginii propuse de Fromm: „În societatea noastră, de exemplu, se spune că, pentru a da un sens vieții, trebuie să cîștigi bani mulți, să fii un om al succesului, stată de familie, bun cetățean, consumator de mărfuri și plăceri” și nu poate fi trecut cu vederea faptul că declanșarea crizei sale de violență, agresivitatea ucigașă a lui Peter coincid cu un moment de vîrf al propriei crize financia-

re, al strimtorării economice. La răscrucea acestor stări acționează Peter, răzvrătindu-se parcă împotriva proprii „congelări” morale și sentimentale. El nu se îndepărtează prea mult de un diagnostic cu caracter „schizoid”, iar depresiunea sa e „mascată” sau „zîmbitoare”. E limpede, totuși, că o critică de tip freudian a filmului lui Fassbinder, implicînd însăși biografia realizatorului, nu poate duce prea departe. Nu mai departe, oricum, decît ar duce, să zicem, critica stilistică.

Din punctul de vedere al acesteia din urmă, s-a observat că *Eu nu vreau, totuși...* e un „film narativ din aproape în aproape”, pas cu pas, adică, prin excelență, un film TV. Constatarea a fost făcută nu fără o anumită maliție din partea criticii, dar poate să asume și un semn contrar: poate să însemne și că Fassbinder a dispus de un instinct sigur și de un gust nuanțat, maleabil, gata să se adapteze necesităților unui mijloc specific. În alți termeni, „încetinelii” de cadență a narativității televizuale, ca și unei relative simplificări a conflictelor și psihologiilor. Și totuși, văzut pe marile ecrane, filmul „redevine”, ca să zic așa, „de cinematograf”, iar povestirea nu vădește răritura ritmurilor lente, ci se însăilează într-o pînză destul de deasă, oricum compactă, într-un montaj intelectual și psihologic pe deplin acoperit. Rămîn, de aceea, la opinia inițială că *Eu nu vreau, totuși...* este o — tot „minoră” — capodoperă sau, mai aproape de adevăr, o capodoperă în tonalitate minoră, în „Moll”. Și nu lipsită de poezie, cum au susținut cîțiva cronicari. Dăsigur, o poezie „banală” a cotidianului, și chiar în accepția dată cuvîntului de Heller Agnes, ucenica lui Lukács, unde pregnantă eterogenitate a vieții cotidiene, a cărei sinteză e individul luat în parte, „își dobîndește un sens numai în contextul unui alt mediu, în istorie, în procesul istoric ca substanță a societății” (*Sociologia vieții cotidiene*). Mai mult ca sigur, Fassbinder nu a citit-o pe Heller, dar a citit, în schimb, cu mult folos „cartea vieții”, întîlnindu-se în însăși concretețea operei de artă cu pozițiile ideale ale teoreticienei ungare.

Dincolo de „existențial” și de „cotidian” — atît de expresiv puse în imagine, în situație și în atmosferă, de către cineastul dispărut — se desprinde din filmele lui Fassbinder o „temă”, o idee fundamentală, care depășește în forță existențialul și cotidianul. Mă gîndesc la însăși tema pusă

în circulație de colegul de generație al lui Fassbinder, Wim Wenders, penultimul schimb de ștafetă al „echipei” vestgermane de cineaști (ultimul fiind, deocamdată, Edgar Reitz: cîndva, un critic sau un istoric, va trebui să analizeze interesanta mișcare, de „schimb” primenitor tocmai, din Noul Film German, adică „lansările”, rînd pe rînd, a numeroaselor sale individualități: de la Kluge la Schlöndorff și de la acesta la Herzog și la Fassbinder, de la aceștia la Wenders și, de curînd, la Reitz, fără a mai pomeni de outsiderii Schroeter, Syberberg și „destăratul” Straub, ca și de cineasta Margarethe von Trotta). Ideea la care mă refer e fundamentală, dar și elementară, ea corespunde „supratemei” fassbinderiene a nevoii de căldură umană, de afecțiune, și a fost strict rezumată într-o cronică a lui Urs Jaeggi la *Căsnicia Mariei Braun*: această operă a lui Fassbinder „este, și nu în ultimul rînd, un film despre amînarea sentimentelor, despre expectativa adevăratei vieți, pe care timpul a blocat-o... Caracterul exemplar al filmului rezidă în a fi arătat cum nu sentimentele, nu sufletele oamenilor, ci în primul rînd tehnicizarea rece a stat la baza reconstrucției națiunii. Iată de ce R.F.G. a devenit așa cum e astăzi: un stat în care valorile materiale contează mai mult decît cele omenești, ceea ce a condus mereu la revolte mai mici sau mai mari, chibzuite, dar și iraționale”. Judecata transcende filmul lui Fassbinder, pentru a defini aproape întreaga producție „angajată” (poetic și politic), „realist-critică”, a cineaștilor vestgermani, și, cu precădere filmele „germane” ale lui Wim Wenders. Aceste filme ne vorbesc, și ele, despre singurătatea individului, despre „pierderea sufletelor” și „înghețarea” sau „amînarea sentimentelor”, luînd ca pretext motivul drumului, al călătoriei, al „șoselei” (*road-movie*).

„Alice în orașe”

Pînă în momentul de față, adică pînă la *Paris, Texas*, rata de filme realizate în Germania și vorbite în limba germană mi se pare mai valoroasă decît rata așa-zis „americană”: mai genuină, mai autentică, mai credibilă. Nu e vorba, firește, de debut, de scurt-metrajele de la sfîrșitul anilor '60, ci de lung-metrajele de după 1970, pînă la *Prietenul american*.

titlu simbolic, care e din 1976/77. Dintre ele, în afară de *Falsche Bewegung* (*Mișcare falsă*, 1974/75), „după motive din «Wilhelm Meister» al lui Goethe“, febrilă căutare a unei identități morale, artistice și naționale, am reținut *Alice in den Städten* (*Alice în orașe*, 1973) și *Im Lauf der Zeit* (*În goana timpului*, 1975/76).

Alice... e un film fermecător, care trece dincolo de intențiile conținutist-ideologice ale autorului, aproape fără voința acestuia, înclinată spre o anumită esențialitate vecină cu uscăciunea. Protagonistul, Philip Winter — interpretat de unul dintre actorii preferați ai lui Wenders, Rüdiger Vogler — un gazetar münchenez trimis în Statele Unite de un editor, ca să scrie o carte-reportaj despre orașele americane, străbate o criză a „inspirației“ ce, pe de o parte, anticipează frământările noului Wilhelm Meister din *Mișcare falsă*, iar pe de altă parte repetă experiența negativă, a „realității-care-nu-se-poate-fixa“, a fotografului Thomas din *Blow up* al lui Antonioni. Căci Philip este, prin însăși condiția profesiei sale, și fotograf, iar starea sa de inconfort pare provocată, inițial, de imposibilitatea de a cunoaște și recunoaște o realitate prin declanșarea nevrotică de fotografii, de instantanee, care, admite el însuși, „nu sînt niciodată egale cu ceea ce se vede“. Cu această nemulțumire și neîncredere în cuget, personajul se întoarce în Republica Federală, dar în această călătorie survine un element nou: o fetiță, Alice, lăsată (aproape părăsită) de mama ei să plece tot în R.F.G., la o bunică. Philip o ia pe Alice sub ocrotirea sa și acest copil vioi și locvace, inteligent, îl determină — pe aeroport, în avion, apoi în țara de destinație, în Ruhr — să „regreseze“, scriu criticii știutori, întru „recuperarea unor forme de comunicare pre-lingvistice“, în timp ce Alice, dimpotrivă, se eliberează de aprehensiunile, de fricile sale infantile și „progresează“ către dimensiunea și calitatea unei individualități umane cu opțiuni și decizii autonome, ocupînd spațiul sufletesc disponibil al bărbatului Philip. De aici, o suită de secvențe cuceritoare, dominate de singulara dezinvoltură a micii interprete, Yella Rottländer, a cărei conduită în fața aparatului de luat vederi i-a îndemnat pe cronicari să o compare cu Piciul lui Chaplin. Ca în filmul acestuia, am avea și aici: „Un mare *story*, cu un *touch* fascinant, simplu și mișcător“ (Siegfried Schober, în „Der Spiegel“).

Plină de interes e evoluția acestui *story*, de la idee la primele schițe de scenariu, până la variantele desfășurate în *treatment*. Wenders relatează regretatei Jan Dawson, într-un interviu din 1976, cum s-a pomenit cu o poveste filmică, dacă nu identică, oricum foarte apropiată (un cvasi-plagiat) de aceea a americanului Peter Bogdanovich din *Paper Moon*, la care s-a adăugat și o frapantă asemănare între Yella Rottländer și Tatum O'Neal, fetița din *Paper Moon*. Asemenea „coincidențe” l-au adus pe Wenders până în pragul renunțării la filmul său: a fost salvat, însă, de sfaturile lui Samuel Fuller și, desigur, de două modificări radicale, una operată în scenariu, cealaltă chiar la turnare. *Alice in den Städten* a rămas, astfel, un film de sine stătător, cu o problematică proprie; despre el se poate spune că e exact ceea ce a fost definit ca „film sărac”, tras pe 16 mm, simplu, fără investiții financiare mari, într-o scenografie oferită mereu de exterioarele naturale, care, însă, aproape că nu sînt „văzute”, constituind un fundal indiferent. Spațiul trezește interes și devine chiar o necesară năzuință abia în ultima parte a filmului, cînd Alice are impresia că recunoaște — pe baza unei fotografii — casa bunicii din ținutul Ruhrului. Dar în acest ținut, ca și în zonele industriale din Anglia, de unde a pornit infinita monotonie a repetitivității în urbanistica periferiei — casele (muncitorești) sînt toate la fel, case-tip, lipsite de individualitate. Pînă la urmă, locul căutat va fi găsit, dar numai după ce — avem aici soluția sugerată lui Wenders de către Fuller — se va face apel la concursul poliției. Cu alte cuvinte, căutarea se cere pilotată din afară, indicațiile memoriei și instinctul nu mai sînt suficiente.

Ca aproape toate filmele lui Wenders, *Alice în orașe* e un film al șoselei, al drumeției, pe urmele unui „acasă”, în căutarea „rădăcinilor”, ceea ce deosebește net viziunea regizorului vestgerman de rudimentarul gust al picarescului din peliculele americane de același gen. În esul *L'ambiguo ritorno a casa nell'itinerario di Wenders* (*Ambigua întoarcere acasă în itinerarul lui W.*, „Cinema Nuovo”, nr. 294/1985), Paolo Lughî îl citează pe Laurence Sterne, care, în prefața la a sa *Călătorie sentimentală*, propune o tipologie a călătorului ipotetic, mînat în drumurile sale doar de trei cauze posibile: o inevitabilă nevoie, o infirmitate a trupului, imbecilitatea minții (într-adevăr, Sterne suferea de o boală

de plămîni și periplul consemnat, în *Călătorie sentimentală prin Franța și Italia* răspundea și unei „nevoi de neamînat”: merită să reamintim și faptul că Sterne e cel care, în 1768, îi oferă lui Lessing și prietenului acestuia, Bide, ocazia de a „germaniza” termenul englezesc de *sentimental*, echivalîndu-l prin congenialul *empfindsam*, cu un înțeles religios, pregătit de pietism). În *Alice...*, însă, se petrece un ciudat transfer de cauze și interese: publicistul Philip Winter „își face proprie”, „adoptă” ruta fetei numai după ce renunță la scopurile sale profesionale, ba găsește în acompanierea acesteia un comod alibi pentru a nu-și mai exercita meseria. Tendința aceasta, observă Lughi, e o caracteristică a filmelor de „drumeție” wendersiene (recentul *Paris, Texas* o va confirma), deoarece în eroii săi se impune o permanentă voință de evadare, „un raport dificil, pe care drumețul îl întreține cu munca și cu obligațiile acesteia”. Și un asemenea aspect explică romantismul comportării creative a lui Wenders, ai cărui eroi optează pentru *Neigung* (aplecare, năzuință), în defavoarea lui *Beruf* (ocupație, profesiune). Alice e prea mică, ea nu are un *Beruf*, și tocmai de aceea Philip îi preia căutările, fascinat totodată de șansa de a stabili un contact uman dincolo de lumea factice, artificială, a mass-mediilor, înăuntrul căreia își desfășoară activitatea. „Limbajul ce se înfiripă între cei doi trece «dincolo de cuvînt» și, de aceea, îl încarcă pe acesta cu semnificații pierdute...”. Aici avem, cred, motivul deosebit în raport cu *The Kid* al lui Chaplin, unde comuniunea dintre mizerul geamgiu și copilul abandonat se construiește pe alte coordonate, spontan, într-o lume și într-un moment istoric unde semnificațiile umane nu fuseseră cu totul pierdute. Oricum, în cîmpul scriiturii filmice, Wenders nu va mai regăsi, decît rareori, clipele de ingenuitate și candoare din acest film, urmat în 1975 de *Falsche Bewegung*, important prin reactualizarea goetheană a temei identității și formației umane (*Bildungsroman*), dar străbătut de fiorul romantic al călătorului fără casă, fără patrie, cu trăsături de „poète maudit” al zilelor noastre, ceea ce modifică vizibil „tonul optimist al clasiciității germane” (*Wilhelm Meister*, tocmai). *Mișcare falsă* (sau, mai pe românește, *Mișcare greșită*) e, totuși, un film de tranziție, pregătind apariția, la distanță de numai un an, a lui *Im Lauf der Zeit* (*În goana timpului*), unul dintre filmele exponențiale pentru ideologia și poetica lui Wenders.

„În goana timpului“

Fericită, cred, a fost inspirația lui Wenders în acest „road movie“, care l-a condus la găsirea unui „punct arhimedic“ deosebit de priincios, în sensul că unifică, într-un discurs omogen, atât motivul „drumeției“ revelatoare („*Pentru mine — repetă mereu Wenders — călătoria nu e o mișcare asociată exclusiv timpului și spațiului, ci o împrejurare legată de fenomenologie. Odată cu călătoria se întâmplă ceva și ceva se transformă...*“), cât și motivul „mediului“, al mijlocului specific de comunicare și expresie, adică al cinematografului. Bruno Winter, protagonistul, e un tehnician care drege proiectoarele sălilor de cinema, călătorind într-un fel de „camper“, un fost „autotransport-mobil“, printr-o serie de localități de-a lungul frontierei dintre R.F.G. și R.D.G., așadar într-o zonă care pune în evidență „incertitudinea opțiunilor și precaritatea țelului“. Din întâmplare, Bruno îl întâlnește pe Robert, într-un episod straniu, în care acesta din urmă se avîntă cu propriul Volkswagen—Cărăbuș de-a dreptul în apele Elbei, de unde și porecla de Kamikadze. Rămăs fără mașină, Robert se mută în rulota lui Bruno, însoțindu-l în drumurile sale. Dacă în cazul lui Bruno, ușor de sesizat, aspirația coincide cu profesiunea, înlesnind o continuă deplasare, o peregrinare de nomad, în cazul lui Robert, în schimb, psiholog și pediatru, „aventura“ călătoriei, a drumului, cu „stațiile“ sale, dobîndește lumini și culori deosebite: așa, de pildă, în localitatea Schoninghen, în cinematograful cu proiectorul defect, Bruno improvizează, în spatele ecranului stins, un spectacol de umbre, foarte gustat de grupul de elevi veniți să vadă filme. Pe de altă parte, Robert nu își mai practică meseria propriu-zisă, cea „științifică“, și confirmă ipoteza lui Lughi, după care „la Wenders, viața merită să fie povestită doar atunci cînd nu mai e înjumătățită de funcția sa productivă, adică atunci cînd se eliberează într-o dimensiune pur suprastructurală“.

Itinerarul celor doi e presărat cu „accidente“. Bunăoară, într-o noapte, Robert e trezit de un zgomot ciudat: luînd-o în direcția „semnalului“, descoperă un bărbat care, plîngînd, îi spune că soția lui s-a sinucis, ciocnindu-se cu mașina de un copac. Ulterior, Robert face un salt pînă într-un sat din apropiere, Ostheim, ca să-și vadă tatăl, redactor și tipograf al unei modeste gazete locale, pe care nu-l mai vizitase de

un deceniu. Între timp, Bruno își petrece noaptea cu casiera unui cinematograf, în sala pustie, iar după aceea îl culege pe Robert din drum și, cu o motocicletă împrumutată de la un fost coleg de școală al lui Robert, pleacă amândoi pe malul Rinului, ajungând în dreptul unei insule, pe care, în copilărie, Bruno a locuit împreună cu mama sa. A doua zi, nimeresc cu rulota pe un drum fără ieșire, într-o fundătură, chiar pe graniță. Cei doi prieteni se adăpostesc într-un fost pichet al armatei americane, unde Robert găsește un telefon și încearcă să vorbească — pentru a nu știu câta oară — cu soția sa, de care a divorțat: în receptor se aude vocea unei centraliste americane... Între Bruno și Robert izbucnește o ceartă violentă, Bruno acuzându-l pe Robert că vrea să reia legătura cu nevastă-sa, Robert respingând tendința de însingurare a lui Bruno. A doua zi dimineața, reparatorul de aparate de proiecție găsește un bilet pe parbriz: „*Totul trebuie să fie altfel. S o l o n g, R.*” Amicii învrăjbiți se mai văd o singură dată, când camionul lui Bruno rulează paralel cu trenul în care s-a urcat Robert... Apoi, în final, Bruno poposește la ultimul cinematograf din agenda sa de lucru: proprietara, resemnată, sporovăiește pe marginea situației precare, dezolante a sălilor din provincie. Bruno își rupe „foaia de parcurs”, iar din firma luminoasă a cinematografului, „Weisse Wand” („Ecran alb”) nu mai sclipesc, în neon, decât literele E, N și D, adică „sfârșit”.

Ce mi s-a părut important și prețios în acest film al lui Wim Wenders? Așa cum am mai arătat, alegerea punctului de observație, mobil, care i-a permis să ducă înainte două „teme”, când paralele, când alternate, după cum paralele și încrucișate sînt destinele și comportările celor doi protagoniști/antagoniști. Prima e „existențială”, cea de-a doua — „estetică”. Mai mult, la un pol avem „condițiile” și „resursele”, cum ar zice informaticienii (adică fapte, obiecte, personaje), „materialul cinematografic”, cum scria Pudovkin, iar la celălalt pol găsim însuși mijlocul de difuzare a „resurselor”, a „materialului”, devenite expresie de artă. Firesc, fără efortări, totul putînd să încapă într-o „rețea a lui Petri” (care este un „graf bipartit orientat”, un graf cu două tipuri de „noduri”, locuri și treceri).

Popasurile lui Bruno, rezervate reparației și întreținerii aparatelor de proiecție cinematografică sînt douăsprezece la număr, dar coincidența cu „stațiile” de pe Via Crucis nu transformă itinerarul într-o golgotă. Cel mult, ar putea

să trezească asociații cu „locurile deputate”, simultane și consecutive totodată, din teatrul medieval. Aparte religiozitatea teocentrică a culturii medievale, aparte contribuțiile informaticii la teoria și practica scenariului, — autorul își verifică, prin *În goana timpului*, crezul, deoarece, într-adevăr, „odată cu călătoria ceva se întâmplă și ceva se transformă...”

Întorcându-ne la „categoriile” lui Sterne, apare limpede că Bruno bate drumurile dintr-o necesitate profesională: dar Robert? De ce i se alătură? Nu din pricina unei infirmități a trupului și nici din aceea a slăbiciunii de minte — se vede că iluminiștii secolului ce le-a fost propriu, al XVIII-lea, par lipsiți de nuanțe sau poate că tocmai viața modernă, a secolului nostru, a sporit nuanțele (deși nu cred): fiindcă Robert se așterne la drum în necunoscut într-un moment de criză morală și afectivă, fără să fie un infirm sau un imbecil. Este, în schimb, fără îndoială, un „slab”, un labil din punct de vedere comportamental; a hotărât să se despartă de soția sa, a divorțat, dar nu se împacă deloc cu singurătatea (ba se mai simte încă atașat de fosta tovarășă de viață). Întâmplarea a făcut să dea peste un solitar convins, aproape un misogin, care mărturisește deschis că pînă și în clipele de intimitate cu o femeie se simte „profund singur”, că prezența femeii, cu toată gingășia ei, nu-i poate „umple singurătatea”. De altfel, despărțirea celor doi prieteni (provizoriu, prieteni) — după ce fiecare a încercat să-și regăsească „rădăcinile”, să-și îmbroască (fără succes) puterile, resursele propriilor lor existențe, din țărîna „izvornitei”, originară — își are explicația nu atît în atitudinea diferită față de femeie (soție, familie), cît în refuzul unei vieți trăite conform practicii sociale curente. Bruno nu e neapărat un „nonconformist” polemic, el trage doar pentru sine însuși concluziile dictate de mediul său socio-economic, de propria sa îndeletnicire. Despre Robert știm mai puțin, dar înțelegem că, legat de o muncă intelectuală, e mai vulnerabil și, psihic, mai complicat și contradictoriu.

Să ne gîndim la semnificațiile (epifanice) ale cîtorva dintre „stațiile” parcursului. De pildă, amintitul spectacol „substitutiv” al umbrelor chinezești proiectat din spatele ecranului, la inițiativa lui Robert, spectacol în care un critic vede de-a dreptul un fenomen de denaturare a ecranului, „regresiunea acestuia în spațiul misterios al umbrelor chinezești spre a trezi uimire, minunare”, subliniindu-se astfel

criza cinematografului contemporan (criză economică, dar și de idei, reală sau presupusă). Apoi, episodul — de asemenea amintit aici — al soțului care își plînge soția sinucigașă și trăiește o „agonie fără de moarte, devenită iluzorie ca eliberare: «Și totuși — spune bărbatul — există numai viața, moartea nu există»”. Sau, să ne gândim la secvența deosebit de elocventă în care Robert, neputînd comunica direct, „verbal”, cu tatăl său, îi transmite o înștiințare despre sine, culeasă în zaț tipografic, pe coloane de ziar: „Pentru Robert — observă Andrea Balzola, în eseu *L'afasia del cinema nel silenzio di Wenders* (*Afazia cinematografului în tăcerea lui W.*, „Cinema Nuovo”, nr. 267/1980) — a culege, a tipări mesajul adresat tatălui său are un dublu înțeles: să parcurgă sensul și să-l traducă în limba tatălui său — ziarul — care s-ar putea defini, în acest caz, un idiolect (limbajul vorbit de un singur individ — Martinet)”, ca și în acela al Furnicilor verzi herzoghiene. E util să continuăm citatul: „Economia verbală a filmului e definită de un cuvînt construit, aforistic; și fiecare cuvînt e înțeles ca sistem de relații, ca un ansamblu de referințe ce-l prefac, cu sau fără voie, în vehicul al culturii occidentale, culcuș al filosofiei germane. Un cuvînt care nu poate fi vorbit (rostit) liber pentru că înseamnă, oricum, a trăda o tăcere, în primul rînd pe cea proprie; durerea (ca și violența) e mută, iar cînd vorbește, afirmă tocmai această tăcere. De aceea, Wenders pare să sugereze, aidoma lui Jabès, că uneori, ajutat de un complice, cuvîntul schimbă de sex și de suflete”. Aproape în aceeași ordine de sentimente, dacă nu de idei, deloc lipsit de energie evocatoare, episodul insulei de pe Rin stătornicește, după cum am sugerat deja, senzația unei ineficiente, infecunde întoarceri la „origini” (de care mi-a adus aminte, mai tîrziu, întîmplarea analogă din *Pas în doi* al lui Pița, demonstrînd, dincolo de nepotrivirile „resurselor”, ale locurilor, exterioarelor, prezența unei osmoze — la scară europeană — a „tranzițiilor” sufletești). În sfîrșit, momentul de la graniță anticipează, inechivoc, „zona” din alte filme pentru a isca însă, aici, despărțirea celor doi amici, nu înainte de a ne reaminti că în încercarea lui Robert de a telefona, cu încăpăținare, fostei sale soții, pe de o parte, „se ascultă vocea distanței, eoul pierderii”, iar, pe de altă parte, se probează faptul că „America nu a părăsit încă Germania...”

Desigur, *În goana timpului* e un film născut „sub semnul angostei”, al neîmplinirilor unui „tineret fără certitudini,

în anii '70", cum s-a scris în critica europeană. Totuși, așa cum pe bună dreptate își încheie cronica Guido Fink (în „Cinema Nuovo”, nr. 259/1979), filmul acesta nu trebuie socotit pesimist: „Căutarea prezentului, care nu poate fi niciodată indoloreasă, este cea care îi statornicește măsura. Poate că, într-adevăr, «în fuga timpului» ceva se transformă, Bruno și Robert sînt deja alții, deosebiți, iar în bătrînul cinematograf a cărui firmă luminoasă anunță doar «ecran alb», cineva se ține totuși gata să proiecteze, cine știe, într-o bună zi, noi filme”. Filme noi — pentru această situație de *tabula rasa* — menite să propună o altă modalitate și un alt stil, diferite de obiceiurile impuse de Hollywood, mai ales în ciuda faptului că recenzenții anglosaxoni perseverează în a-l considera pe Wenders ca un altol Lang—Ford (formula lui fiind Wenders=Lang++Ford), unii dintre ei admit — așa cum face Richard Roud, în „Sight and Sound”, în vara lui 1976 — unicitatea realizatorului vestgerman, care, cu filmul *În goana timpului*, „și-a cucerit definitiv un loc sub soarele Germaniei, foarte aproape de Herzog și de Fassbinder”. Dar Roud se cuvine a fi amendat, astăzi, deoarece Wenders și-a cucerit un loc și sub soarele Americii, ba chiar și sub acela, mai intens, al Mediteranei (premiile de la Cannes și Veneția): R.F.G.+ +S.U.A.+Mediterana = mapamondul cinematografic!

Un ultim cuvînt ar mai fi de adăugat în legătură cu opțiunea lui Wenders, aici, în favoarea alb/negrului, în termeni de altminteri cunoscuți și cinematografului românesc: „Pentru mine era limpede, încă de la început, că filmul trebuie să fie turnat în alb/negru ... Albul și negrul pot crea efecte de culoare, culoarea poate fi realizată prin alb/negru”. „Prezență a unei absențe”, „prezență a unei așteptări”, „absență de viață, de cuvînte și comunicare”, „absență a femeii”, „absență a culorii”, și, în același timp, nevoie și dor de toate aceste „resurse”, adăstare dinamică întru asumarea lor: albul și negrul se află aici, în perfectă unitate cu conținuturile, conferindu-le o expresivitate pe care, probabil, tehnicolorul nu ar fi atins-o, ba chiar ar fi diminuat-o, silind-o să regreseze spre ilustrativism, spre o fotografie care „împiedică vederea”, cum cu îndreptățire i se părea lui Kafka — în primele decenii ale secolului — că fac filmele. (El vorbea de cinematograf în general, dar avea dreptate numai în privința peliculelor fără calitate).

„Proba de microfon“

Nici din catalogul filmelor românești de ficțiune nu lipsesc cele care ar putea fi atribuite genului „road movie“, de la *Valurile Dunării* (Ciulei), *Golgota* (Drăgan) și *Prin cenușa imperiului* (Blaier), la *Cursu* (Daneliuc), *La capătul liniei* (Dinu Tănase), iar mai aproape de *Im Lauf der Zeit*, ca situație și atmosferă, arătându-se a fi *Cursa*, debutul lui Mircea Daneliuc (1975). Camperul e, de data aceasta, un „TIR“ supragreu, călătoria cu el fiind întreprinsă din nevoi profesionale și, inevitabil, presărată cu diverse halte. Nivelul existențial e dublat, aici, de unul „metafizic“ și, în orice caz, „mitico-metaforic“: un nevăzut fir al Ariadnei țese o rețea fină, labirintică, menită să dea un spor de mister narațiunii. De altfel, o caracteristică a modului de a fi cinematografic al lui Daneliuc se va păstra și vădi mereu în tentativa de a îmbina punctul de vedere „existențial“ cu cel „simbolic“, inclusiv în filmul la care aș vrea să mă opresc acum: *Proba de microfon* (1980), viguroasă sinteză de „spirit documentar“ și fantezie creatoare de viață (în sens aristotelic, cum preciza Arnheim) pe „ecranul alb“, care, iată, prinde să se populeze cu siluete umane inedite, sub semnul convenit pentru acest capitol, al „gustului realității“.

Înainte de lui Fellini și a alegoriei acestuia, *Ginger și Fred* (1985), o viziune a lumii ca televiziune (și invers, a televiziunii ca lume, a lumii televiziunii), Mircea Daneliuc a avut o intuiție analogă, ridicând un colț de cortină spre a înșira angaralele de fiecă zi ale unei echipe de reportaj TV (specializată în probleme de tineret), dar și spre a descrie mentalitatea celor care ne informează de pe „micul ecran“, felul lor de a vedea viața și oamenii și de a-i „codifica“. Totul începe cu imaginile unei anchete (de rutină) în Gara de Nord: la alegerea și indicațiile reporteritei Luiza, operatorul Nelu filmează tineri contravenienți, prinși în tren fără bilet; printre ei, Ani (Ana Covete), o jună ispititoare, cu o identitate — din unghiul evidenței populației — ambiguă și lunecoasă. Pe relațiile acestui „triunghi“, cituși de puțin burghez și boulevardier, e construită întreaga povestire a lui Daneliuc, firește cu inevitabile rădăcini și ramificații în medii mai întinse și cu observarea, din partea autorului, a unui registru fundamental de „cinema direct“, uneori de-a dreptul de *ciné-vérité*, ieșirile din acest registru

marcînd pasagere eliberări sau evadări din convenționalitatea tipică a *mass-mediilor*.

„*Proba de microfon* concentrează, în alura sa diegetică, ritmurile vieții înseși, o viață nu tocmai anodină, atît datorită profesiunii protagonistului — mișcare aproape continuă, drumuri cu trenul sau cu avionul —, cît mai cu seamă „non-profesiunii” antagonistei Ani, cu o existență dezordonată și aparent lipsită de sens. Improvizatia, întîmplarea, șmecheria, minciuna, ca și fățarnicia unui anumit veleitarism, sînt mijloacele imediate de comunicare ale eroinei — mai curînd amorală, decît imorală — în raport cu societatea și cu instituțiile ei. Un limbaj transparent încă din prima secvență a gării, așa cum aceasta e înregistrată într-o „fază scrisă”, a scenariului-decupaj elaborat de Daneliuc însuși:

„Luiza îi face semn operatorului să îndrepte obiectivul asupra următorului personaj de pe bancă. Nelu își îndreaptă spinarea, se freacă la ochi și se adresează Anei:

NELU: *Postim, domnișoară!*

16. Fata se ridică șovăind, dar...

17. ...ceva din zimbetul lui pare s-o liniștească.

NELU: *Tot cu blatul?*

LUIZA: *Stai, dragă, să-i luăm la rînd!*

Nelu face semn că n-are importanță, nu se grăbește nimeni, și îndreaptă aparatul și lumina asupra ei.

18. LUIZA: *De unde vii?* (OFF)

ANA: *De la mare.*

L: *Cum te numești?* (OFF)

A: *Covele Ana...*

19. Nelu, filmînd. Vocea reporterei.

LUIZA: *Și de ce circuli fără bilet? Dacă or face toți la fel ca dumneata, unde crezi că am ajunge?* (OFF)

20. Ana o privește derutată, dar reușește să se adune, cu un efort de voință.

ANA: *Hai, că plătesc și gata. Fără căruț.*

21. Operatorul și reporteră se privesc. Chipul Luizei a devenit mai aspru.

LUIZA: *Dacă ai bani de amendă, de ce n-ai bilet? De unde vii?*

ANA: *De la mare, nu v-am spus?*

L: *Am rețut! Numele...*

A: *Covele Ana.*

L: *Covele Ana circula fără bilet pe ruta Constanța-București. Ai fost cumva la odihnă?*

A: *Plătesc amenda, spunei cît plătesc și gata...*

L: Ai fost la odihnă?

A: Nu.

L: Ai fost la lucru?

A: Nu.

L: Lucrezi undeva?

A: La Tîrgoviște. La fabrica de becuri.

L: Așa... N-ai fi bdmuit... ai niște cărți în mînd. Ce cărți?

22. Nelu cu aparatul la ochi.

NELU: Transfocator pe cărți?

L: Cum vrei. Ce fel de cărți?

23. Cărțile, într-o pungă pe genunchii Anei,

A: Dicționare.

L: Dicționare? Înveți limbi străine?

A: Da, dicționare italiene...

Zgomotul ușii în Off și vocea impiegatului:

IMPIEGATUL: Towardșul Nelu Stroe...

Nelu filmînd concentrat.

NELU: Da.

24. I: Nelu Stroe?

N: Da, dom'le, ce e?

I: La telefon. Televiziunea.

25. N: Vin' acuma. S-aștepte...

I: Zice că-i secretariatul de redacție.

N: Știu, dom'le, zi-i s-aștepte... N-am zece mîini!

L: Hai, motor...! La ce școală înveți?

A: La Universitatea Populară.

26. Nelu oprește aparatul și caută un alt unghi.

L: Ce faci?

N: O avantajează mai bine de aici...

L: Crezi că terminăm azi?

N: Pot să fac și eu un cadru? Ce naiba! Poftim, dă-i drumul! (Îi zîmbește Anei cu simpatie)

L: Deci, vrei să devii o intelectuală. Și-atunci, cum se împacă conștiința dumitale cu acest mod de a circula clandestin?

A: Poftim?... Plătesc amenda, legal, și gata!

Nelu execută un traveling „pe picioare”. Ajunge amorsat.

L: Unde lucrezi?

A: La Tîrgoviște...

1. L: Și cu ce treabă la București?

Laiza întoarce o privire spre aparat. Ana parcă n-a auzit.

A: Am și o legitimație de serviciu... Poftim.

Întoarce privirea, justificativ, spre Nelu, simțind la el o urmă de simpatie. Caută legitimația în poșetă...

Mai târziu, cînd Nelu și Ana se vor revedea la gazda bucureșteană a fetei, se va lămuri misterul „dicționarelor” de la gară.

ANA: ...antipatică tipa...!

NELU: Cine, Luiza?

A: Colega ta de serviciu, Luiza, cum o și chemînd-o, nu știu ce-o fi, nu mă bag, dar să știi că mi-a lăsat o impresie...! Să nu crezi cumva că te-am invitat aici ca să te lămuresc cu televizorul, să nu mă dea! Vrei să mă dai, dă-mă, fă cum vrei, eu...

N: Asta nu mă depinde de mine.

A: Nu știu de cine depinde, vrei să mă dai, dai-mă, eu nu vă opresc! Legitimația aia era ea de la....

44. Nelu ascultînd-o.

A: ...Tirgoviște, dar eu nu mai lucrez acolo [...] am lucrat acolo puțin mai... acum vreo doi ani... e expirată! Pe mine nu mă...

45. A: ..deranjează, vrei să mă dai, treaba voastră, a doua oară nu mai dai de mine!

În spatele ei, ușa se întredeschide și o femeie strecoară o tavă cu cafele. Ana se ridică pentru a i-o lua din brațe.

A: Magda, trebuia să mă chemi...!

MAGDA: Nu-i nimic...

A: Hai înduntru...! Dinsul e Nelu, de la televiziune.

46. Nelu se ridică, inclînîndu-se politicos.

N: Nelu Stroe...

Din OFF, din locul unde s-a deplasat Ana, se aude ușa închizîndu-se; probabil că Magda se jenează, nefiind îmbrăcată pentru a primi o vizită.

47. Rămas singur în mijlocul camerei, Nelu [...] își plimbă privirea prin încăpere, oprindu-și-o asupra cărților cu care era Ana, dimineața, la gară. Ana intră [...]

N: Și-acuma ai venit la examene, sau cum?

A: Ce examene?

N: Păi, ziceai de universitate... Cu dicționarele alea.

Fata începe să ridă, așezîndu-se.

A: Nu există!... Nu există, cu asta mergi la sigur! Cum te ia cineva la întrebări, arînci chestia asta cu Universitatea Populară și gata: studii, chestii, înțelegi, fata care vine de la lucru și învață seara, chestii din astea. Iei piuitul dintr-o mișcare!... Nu, dragă, mă mai uit așa, de plăcere, cînd am timp. Știi italienește?

48. N: Puțin...

49. A: E destul de ușor... Eu am prins așa, după ureche... Ia cafeaua! Știi care-i nenorocirea? Mi-au ras o amendă de vreo cinci sute...

N: Pentru ce?

A: Păi ce, ai uitat? Și n-am de unde, sînt într-o situație acuma...!

50. Tăcere. Nelu simte că la el face aluzie și încearcă să evite.

N: *Cred că o să trebuiască să împrumuți de undeva...*

A: *De la cine?*

N: *Știu eu? Să căutăm undeva... Eu sînt înainte de chenzind, n-am decît vreo două sute, mă duceam să plătesc telefonul.*

A: *Nu-i nimic, două sute, tot mai bine decît deloc. Am să mai încerc în altă parte... Ghinion!*

52. Amîndoi în cadru. Nelu duce mîna la buzunar, cu sentimentul că vede banii aceia pentru ultima oară.

A: *Dacă nu poți, spune sincer, să nu...*

N: *Nu, nu, îmi face plăcere...*

Dar noțiunea aceasta e foarte departe de ceea ce simte el în clipa aceasta".

Și totuși, Ani nu e o escroacă, banii luați cu titlu de împrumut — de la Nelu, rămas mofluz — vor fi restituiți. De altfel, în acest film, ca și în *Cursa*, ca și în *Croaziera*, mai ales, Daneliuc se dovedește un abil minuator al echivocului, al *malentendu*-ului, fie în sfera afectelor individuale, fie în aceea a contrastelor individ-societate. Cu deosebire în categoria inșilor nu tocmai „integrați”, cum e cazul lui Sile, dresorul de delfini, partener oarecum omogen al Anei, în timp ce Nelu ar constitui o țintă veleitară a ei, aspirație „în sus” a unei femei cu idei nu prea clare. Indicativ e, în acest sens, momentul primului contact cu Sile, pe marginea bazinului de la „Delfinariul” constănțean, unde echipa televizuală a poposit spre a prelungi „filmarea” Anei Covete:

„97. Dresorul, Sile, se îndreaptă spre reporteră. Își trage din mers o bluză și nu auzim ce-și spun, îi privim de la distanță, peste jocul delfinilor. Deducem că Luiza îl informează că vrea să-i ia un interviu. Dresorul e încîntat, îi sărută mîna, protector, bărbătește, și începe să vorbească, arătîndu-i locurile.

98. Nelu, filmînd. Transfochează. Se apropie.

99. Bazinul și jocul delfinilor. Vocea lui Sile, cu aer important.

SILE: *...Riki e mult mai deștept ca Miki, cu toate că l-au adus mai tîrziu. E foarte sensibil la culori... Doriți o demonstrație?*

LUIZA: *Probabil că-i place foarte mult bluza dvs...*

100. S: *Da, îi place foarte mult.*

L: *E de-aici, din Constanța?*

S: *Ce?*

L: *Bluza...*

S: *A, nu... Vă place?*

L: *A, e strîdindă... Ați găsit-o greu?*

101. Dresorul e din ce în ce mai deconcertat. Simte că ceva nu-i în regulă.

S: *Nu... de la un prieten... Cred că-i bulgărească.*

102. Nelu a ajuns în apropiere. Filmează.

L: De-aici din Constanța?

103. S: Cine?

L: Prietenul.

În acest moment, dresorul îl observă pe Nelu și pare de-a dreptul speriat. Se retrage.

L: Stați, stați liniștit... Nu mă interesează bluza.

S: Ce-i chestia asta?

L: Nimic, stați pușin... discutăm, nu?

S: Ce vrea tipul ăsta? (Arată spre Nelu)

L: Nimic, facem un reportaj, mi v-am spus? Cinci minute. De ce vă temeți, nici nu vorbim de dvs.

S: Și ce vrei?

L: Am fost la Tîrgoviște, în legătură cu o tovarășă... Covele Ana. Ne puteți da ceva amănunte?

S: Eu?! Ce amănunte, ce am eu cu ea? Vorbiți cu ea! Eu nu mă bag în chestii din astea!

L: Știi cumva unde poate fi găsită?

S: Nu știu, tovarășe! La «Flora», la «Sirena»... întrebați la recepție.

L: Păi, «Flora» nu-i cedat pentru turiști străini? Italieni?

S: Asta n-am de unde să știu.

L: Păi, spuneți s-o caute la «Flora»...

S: Nu știu, tovarășe. La «Flora», la «Nora»... nu știu. Nu păzesc litoralul pe-aici. Nu mă luați pe mine cu chestii din astea. Când ai să mă vezi dumneata că fac bisnișă, atunci.

L: Dar cine face bisnișă?

S: Nu cunosc. N-am nici o treabă cu italienii.

Luiza simte că a prins un fir.

L: Stați pușin, că nu înțeleg. Ce-i cu italienii?

S: Păi, nu întrebați de «Flora»? Nu-s căzați acolo?... Dumneata ce vrei, de fapt?

L: De ce vă enervați? Nu mă interesează nici un italian. Mă interesează Covele Ana.

S: Nu știu, tovarășe. Dacă vrei cu ea, vorbiți cu ea. Eu nu știu.

Nelu se întoarce, contrariat, spre sunetist.

NELU: Vezi că n-a fost în microfon!

SUNETIST: Păi, ce, eu îl țin?

N: N-a fost în microfon!

L: A fost!

N: N-a fost!

L: Gata!

104. Neînțelegînd nimic, Sile se întoarce spre Nelu.

SILE: Ce vrei, dom'le? Cum ai intrat aici?

N: Măi, delfinache...!

105. LUIZA: Nelu!... Gata! Nu mai filmăm. (Dresorului) Dacă vă deranjează, nu mai filmăm... Cred că a fost o confuzie. Noi am aflat la Tîrgoviște că ați cunoscut-o foarte bine pe sula asta.

S: Da.

L: Ne-ați putea da niște amănunte?

S: Am vrut să mă căsătoresc cu ea.

L: Și de ce nu v-ați căsătorit?

S: Ce vrei, tovarășa?

L: Ea a fost vinovată.

S: Am spus eu că-i ea vinovată? Am spus că am vrut să mă căsătoresc cu ea.

L: Și-acum vă mai vedeți?

S: Dar ce vă interesează? Dacă se-întîmplă, ne vedem, nu se-întîmplă — bună ziua!

L: Ne-ați putea face un serviciu? Că, de fapt, pentru ea am venit...

S: Ce serviciu?

L: Uite, eu zic s-o inviți mîine aici și să stați de vorbă; așa, despre una, despre alta...

106. Nelu o urmărește concentrat, montîndu-se. Sile se întoarce nedumerit spre el.

S: Despre ce?

L: Păi, despre ce face, ce-i cu căsătoria, ce are de gînd de-acum încolo, din ce trăiește, ce-i cu italianul, mă rog... Vă lăsăm singuri și noi filmăm de la distanță.

Nelu e pe punctul de a interveni, dar sunetistul îl oprește.

SUNETIST: N-am cablu așa lung.

L: Așteaptă! (Lui Sile) De acord?

S: Tovarășa, dumneata ești de la televiziune, nu eu. Fiecare cu meseria lui.

L: Și care-i meseria dumitale?

S: Așa.

L: Asta numești dumneata meserie? Păi, ce să zică cei de la strung, sau de pe tractor?!

S: Fiecare cu meseria lui! Dacă poți dumneata să faci ce fac eu, mă rog...

L: Acuma de ce te superi?

S: Tovarășa...

L: Îmi pare rău... Noi am crezut că ne poți ajuta...

S: Nu știu, vorbești cu tovarășul director...

L: Ce să vorbesc cu directorul? Cu dumneata avem treabă... Cum vă numiți?

S: Sile Pricopen.

L: *Tovarășu' Sile, omul cînd vede aparatul dsta se comportă bizar... ca dumneata adineauri. Nu pot s-o abordez direct... Putem conta pe dumneata?*

Dresorul se mișcă de colo-colo, incomodat și scapă o privire spre Nelu, care are aproape aceeași expresie.

S: *Dar cine sîntezi dvs.? Aveți o legitimație, ceva, cum ați intrat aici?*

L: *Legitimație? Sigur. Poftim.*

107. Mai tîrziu, în timp ce echipa își strînge aparatele.

N: *Trebuia să-mi spui de la București. Luam teleobiective, dacă ai idei din astea...*

L: *Lasă c-o să fie bine.*

N: *Nu știu ce-o să fie, dar eu improvizafii nu fac. Semnez imaginea și improvizafii nu fac! Și nici nu-mi place mutra dluia...*

L: *Un plan doi. Atît. Mai mult n-am nevoie, nu interesează pe nimeni.*

N: *Dar ce interesează?*

L: *Subiectul, hai Nelu, termină cu prostiile!*

Trebuie să reiasă limpede că Nelu nu e de acord în principiu cu metodele ei.

N: *Interesează pe dracu'!*

L: *Pe tine nu te interesează?*

N: *Ce vrei să spui cu asta?*

L: *Nimic. Că interesează pe toată lumea: pe mine, pe tine, pe toată lumea!*

N: *Nu, nu, spune clar ce ai de spus! Fără filile!*

L: *Uite, dragă, la el!*

N: *Mă, eu ți-am spus că n-o înghiți pe aia și te-ai făcut că plouă! Dă telefon la șefu' și vezi dacă aprobă chestia asta!*

L: *De ce să n-aprobe?*

N: *Pentru că o chestie ca asta nu se face în televiziune!*

L: *Foarte rău. De aia e plin de reportaje nesărate.*

N: *Dă telefon!*

L: *Fac pe răspunderea mea!*

SUNETIST: *Hai mă, că-i mișto, ce ești fraier!*

L: *Dacă nu iese pasiența, nu-l băgăm și gata. Să nu-l bage!*

N: *Eu pasiențe nu dau! Eu sînt operator, înțelegi, dacă-i dispoziție, filmez fără să mă doară capul! Apăs pe buton și gata, dar să nu-mi vii cu...*

L: *Ei, dacă o iei așa...*

N: *Pe cuvînt! Mă bag peste ei, fac pe dracu' în patru, fur tot! Hai să filmăm!*

L: *Nelu, te rog frumos...!*

N: *Mă bag și-n pat și sub pat, unde vrei! Dai o fuică și fac ce vrei!*

Pleacă brusc din locul acela, simțînd că explodează, Simțîndu-se prost, Luiza îl strigă, încercînd să devină oficială.

L: *Tovarășul Stroe...!*

N: *Mai du-te dracului!*

Îl privește incremonită, cu buzele albe, lovită..."

Apare, în această secvență, un element în plus, semnificativ: Nelu e adus în situația de a discerne între existența oamenilor așa cum o presupun sau o vor mass-mediile și așa cum o trăiește el însuși, nemijlocit. El nu acceptă trucul tipic al filmărilor mascate, ascunse, fără știrea celor vizați, iar opoziția sa e întărită subiectiv de sentimentele, mai mult sau mai puțin limpezi, pe care începe să le nutrească pentru Ana; de aceea, procedeele tehnice TV se întretaie într-un chip neconvenabil pentru el, cu „vicleniile” vieții (cum le numea, după Lenin, Lukács György). Dacă ar fi fost vorba de persoane indifferente lui, poate că Nelu ar fi văzut cu ochi buni „șansa” de a obține o performanță de *ciné-vérité* (așa cum o va obține, de fapt, pe plajă, filmînd o pereche de îndrăgostiți, declarînd că „poate orice”, adică poate să dea orice întorsătură și orice aparență, orice ton sau semnificație, imaginilor „furate” cotidianului): devenim mai „morali” și mai plini de prejudecăți, atunci cînd sînt implicate propriile noastre interese, de orice natură, sentimentale, bănești, profesionale...

Și fiindcă am amintit de prejudecăți, mai prețios, poate, decît polemica (disociativă) a lui Nelu cu privire la „deranjarea vieții private”, a ceea ce în occident, și nu numai în țările anglo-saxone, se numește *privacy*, ar fi de considerat capitolul „prejudecăților sociale” (pînă la un punct, „clasisiste”) cărora li se supune Nelu. El o place nespus pe Ani; dar nu-i împărtășește și nu-i acceptă „amoralitatea”, nici chiar după ce iese la lumină „cauza nobilă” a luptei cu viața dusă de fată — salvarea fratelui alcoolic — și nici atunci cînd, savuroasă ridiculizare, nu a Anei, ci a lui Nelu, acesta se preface că voiajul în tren la Amara a decurs „pe blat” (el avînd biletele în buzunar). Pentru Nelu, Ana Covete aparține unei zone vecine cu lumea interlopă, neintegrată cu totul societății, nonconformistă în cel puțin două sensuri: și în cel, generic, de rezistență la constrîngere (legile, normele conviețuirii colective), și în cel gramscian, de neacceptare a raționalității și creativității pozitive a instituțiilor. În acest simbure etic, de extracție și educație mic-burgheză, stă, cred, cheia filmului: atras de farmecul Anei — de nurii ei, mai ales, dar admirînd-o și pentru spiritul ei de sacrificiu —, Nelu nu e, totuși, în stare, nu îi vine la îndemîină să-și mărturisească deschis dragostea, pe scurt: o dorește pasional, senzual, pe Ani, dar nu o „asimilează” moralmente, socialmente. Consecință a acestei ambiguități

e însuși deznodământul care „îchide” filmul și care dă pe față o întreagă încărcătură ascunsă, nemărturisită, a eroilor, amândoi blocați de „cuirasa caracterială”, de propria lor educație și „filosofie” (a grupului social din care fac parte), în ultimă instanță de cultura lor, în înțeles antropologic și de „religie laică”, de „conduită civică și individuală”. Ne aflăm la Fieni unde a plecat Ani, în timp ce Nelu își satisfăcea serviciul militar; evident, obținând o permisie, acesta o caută pe fată, de care tocmai depărtarea l-a apropiat mai mult:

„69. FIENI. LOCURI DIVERSE

414. Bufetul gării. Lăsind impresia că intirzie intenționat posibilitatea de a o întâlni pe Ana, căci pentru ea a venit, Nelu s-a așezat să bea o cafea.
415. Înaintează pe o stradă. Oprește un trecător și întreabă ceva. Acesta îi explică pe unde să meargă. Văzute de la distanță, numai gesturile.
416. *Fabrica de becuri*. Muncitoarele care ies din schimb.
417. Nelu, așteptând retras, la oarecare distanță.
418. Fetele care ies din schimb.
419. Nelu, observând concentrat, așteptând-o.
420. Și iat-o, ieșind într-un grup de fete.
421. Nelu are o tresărire. Se apropie.
422. Ana a luat-o câțiva pași în lungul trotuarului, apoi traversează brusc. Aici, lucru pe care nu l-am zărit de la început, o așteaptă Sile cu două sacose de cumpărături în mîini. Totul lasă impresia că cei doi s-au căsătorit sau, în orice caz, își duc casa împreună.
423. Nelu se oprește cîteva clipe confuz, la asta nu se așteptase, apoi pornește în urma lor.
424. Cei doi din față se opresc în dreptul unui magazin. Sile îi spune ceva Anei, îi dă sacosele și ea pleacă mai departe, spre casă. Sile intră în magazin, pentru alte cumpărături, după toate aparențele.
425. Nelu, văzînd-o că a rămas singură, grăbește pasul spre ea. Cînd ajunge la cîteva pași în urmă, o strigă. Ea se întoarce, tresărînd. Se privesc în tăcere...
426. Nelu: Ce faci?...

Ana tace un răstimp, e răvășită, dă să răspundă de cîteva ori, dar tot de atîtea ori renunță și, în sfîrșit, întreabă neutru:

ANA: Cînd ai venit?

N: Azi dimineață...

A: Te-ai tuns...

Nemaiputînd să se privească așa, caută în sacosă, pentru a-și cîștiga un răgaz, mutînd inutil niște borcane,

A: Se varsă... (ridică ochii spre el) Îți stă bine...

N: Unde mergi?

A: Acasă...

N: Ți-au dat casă?

A: Urmează... Stăm la o gardă...

Nelu dă din cap, în semn că a înțeles din capul locului că nu e singură. Apoi luându-și tot curajul:

427. N: Ani... vrei să te măriți cu mine?

Acceata îl privește pierdută, simte că-i dau lacrimile și se prefăce iar că aranjează ceva în sacoșă. El se apropie.

N: Ani?...

Ea ridică privirea spre el și izbutește greu să articuleze.

A: De ce n-ai spus asta niciodată?

N: Cum n-am spus?... Am crezut că-ai înțeles...

Fata elatină negativ din cap.

N: Se-nțelegea de la sine...

Ana repetă gestul de negație. Nu pentru că el n-ar fi spus, ci pentru că acum e prea târziu. E plata ezitărilor pe care și-o ia viața. El înțelege, dar insistă:

N: De ce, pentru că se șine dresorul ăsta de capul tău? Nu m-a deranjat niciodată...

A: De ce n-ai spus niciodată, Nelu...? Luni de zile am așteptat...

N: N-am știut că vrei... Credeam că ți-am spus... Puteai să spui și tu.

A: O să am un copil.

O privește în tăcere, parcă nevenindu-i să creadă.

N: De ce plingi?... Acum de ce plingi?...

A: De ce vii acum?... De ce?!

428. N: Atât ai să-mi spui? De ce vii... Tu știi de unde vin eu?

A: Ți-am spus eu să vii?... Că vreau să te văd?... Nu vreau să te văd! Nu mai vreau! Du-te!

Se întoarce, pentru a pleca. El o reține.

N: Ți-e frică să nu mă găsească aici?... Plec, să n-ai nici o grijă! Altă idioțenie ca asta nu mai fac...! Era totul aranjat, nu-i așa?

A: Ce să fie aranjat?

N: Vă scriați de mult... Îți făcea vizite.

A: Am discutat o dată asta!

N: L-am văzut pe Lică (fratele Anei - n.n.) împreună cu el, pe stradă!

A: Asta nu înseamnă nimic!

N: Pentru mine înseamnă foarte mult! Stat aici, să discutăm în trei!

A: Ce să discuți, ce vrei?... Altă nebunie?... Nu mai vreau! Sunt însărcinată! Asta e înțelegi?... Vreau o casă și un bărbat și liniște!

Discuția lor riscă să ia forma obișnuită a certurilor și a împăcărilor furtive, subțire, semu a existat dragostea lor pe lungimea acestui film.

A: Tu ești de vină!

N: Nu fi ridicolă! Unde te-am cunoscut?

A: Ce-mi tot scoatești ochii cu unde te-am cunoscut? / Tu m-ai incurcat! Acum asta e, poți să pricepi?

N: Eu te-am incurcat?!

A: Pleacă de unde ai venit, nu vreau să te mai văd!

Se desprinde și pleacă. Nelu încearcă s-o rețină iar.

N: Ia stai așa!...

În această clipă, în planul doi, iese din magazin Sile. Observând că în dreptul Anei s-au adunat câțiva curioși, aleargă într-acolo. O ajunge din urmă.

S: Ce s-a întâmplat? Cinc-i asta? Îl cunoști de undeva...? Ani?

A: Nu cunosc pe nimeni, nu vreau decât să mă lăsăși în pace!

Lasă jos, excedată, sacoșele și aleargă, singură, înainte. Zăpăcit, Sile rămâne locului, neștiind ce să facă, apoi se apropie furios de Nelu, pe care, așa, în uniformă, evident nu-l mai recunoaște.

S: Ce vrei, dom'le, ce vrei? O cunoști de undeva? Dă-i drumul!... Ai noroc că ești în haină militară, că ți-aș da una să-ți sune apa-n cap! Agăți femeii pe stradă, măgarule! Chem patrula! Dă-i drumul!

N: Ce vorbești, dom'le...? Ia să văd!

Dar Sile nu mai are timp să dea curs altercației, deoarece pare să simtă că e mai important să alerge după Ana. O ajunge din urmă.

429. Nelu a rămas privind în urma lor, cu un sentiment ciudat de acceptare a stării de lucruri și de îndărătnicie. Privește după ei, lăsând din ce în ce mai limpede să i se citească pe chip hotărârea de a nu lăsa lucrurile așa... În timpul acesta, martorii oculari comentează scena, (unii fiind de partea lui, alții indignați de ceea ce consideră nedemn pentru un bărbat. Nelu nu-i ia în seamă. Se îndreaptă spre trecerea-pietoni...

430. ...și traversează, privind din când în când după cei doi.

431. Ajuns pe trotuarul celălalt, înaintează în direcția în care au plecat Sile și Ana, fiecare cu lecția lui de viață, însă în ceea ce privește hotărârea lui Nelu, lucrurile rămân în suspensie. Deocâmdată nu putem ști dacă se îndreaptă spre gară... sau pe urmele celor doi, încercând să lămurească totul printr-o discuție... (Muzică)

Sfârșit"

De fapt, fraza care încheie scenariul este: „Ca și Ana, pare și el, Nelu, mai înțelept după această experiență”. (Am expulzat-o din citatul meu fiindcă mi se pare superfluă: „pastilă” pentru uzul unor cititori imaturi, ușor înapoiți...) E adevărat, în schimb, că viața își cere și își „ia plata ezițărilor”, după cum, la fel de adevărat e că nimic în viață „nu se înțelege de la sine”: dimpotrivă, totul trebuie spus, firește, atunci când în joc se află gânduri și sentimente fundamentale. Interpret, el însuși, al lui Nelu, autorul își mărturisește, explicit și implicit, simpatia pentru Ani: el e de partea fetei, atât pentru că ea — se simte — duce o bătălie

mai aspră cu viața, cu existența, cu lumea, el și pentru că, în această lățălie, Ani se dovedește, din capul locului, mai înțeleaptă, cu o omenie tot timpul superioară aceea a tînărului operator. Astfel, Daneliuc lui întărește impresia — mărturisită în scris, mai de mult — a unui anumit „feminism” al cineaștilor noștri, din toate generațiile, de la Ciulei și Blaier, la Pița, Tatos sau Dinu Tănase. Dar poate că o asemenea tendință vine de mai departe, din literatură și, dincolo de ea, din istorie... Oricum, Daneliuc e un fin analist al „sufletului feminin”, pe spațiile întinse ale unor personaje centrale, dar și pe cele restrinse, închise în episoade, care, uneori, devin veritabile mici bijuterii, cum este secvența cofetăriei de la Tîrgoviște, unde intuiția cineastului absoarbe și „tipajul” actoricesc cel mai aderent la situație, o „microfizionomie” aptă să cuprindă în ea însăși un întreg destin Gabi (Maria Junghietu, actriță a Teatrului de Stat din Turda). De fapt, e o suită de patru secvențe, transcrise în șase pagini de decupaj, în care autorul își atestă din nou capacitatea de a crea viață filmică — autentică, nu doar plauzibilă, ci perfect credibilă — desenînd din câteva trăsături de „penel de lumină” un portret net, rotund, dintre cele pe care critica le numește, cu voluptate, „memorabile”. Nelu a venit la Tîrgoviște pentru a obține noi „informații” în legătură cu biografia Anei Covete (pe care a început să o iubească):

„51. COFETĂRIE TÎRGOVIȘTE

321. Chelnerița aduce o cafea și o așază pe masa lui Nelu. E aceeași cofetărie (în care Nelu a mai intrat — n.n.) Fata de adineauri e încă aici. Nelu întoarce capul după ospătăriță.

N: Domnișoară... zahărul!

Chelnerița nu se mai zărește. Fata de la masa vecină se întoarce spre el

GABI: Dacă vrei, luați-l pe-al meu. Eu beau amară.

N: Mulțumesc frumos. Dar de ce beți amară?

G: Am tensiunea joasă...

Ride, apoi tac cîteva clipe.

G: Nu vă supărați, aș putea să mă mut la masa dvs?

N: Nu vă deranjați, vin eu.

G: Nu, că a mea se bîfție îngrozitor, uități...

N: Vai de mine, poftim...

E ceva foarte plăcut și simplu în felul direct al acestei fete de a intra în vorbă. Nelu o privește cu un suris.

523. G: N-am nici o tensiune. (Rid amîndoi) Ești nou pe-aci ..
 N: Sint destul de vechi...
 G: Și eu. Am împlinit 23... Cum te cheamă?
 N: Nelu.
 G: Pe mine, Gabi... Ești însurat, cumva?
 N: Nu.
 G: Nici eu... Am venit de doi ani, da-mi pare rău. La munte era mai frumos. Ploaia, dar era mai frumos.
524. N: Și acum unde lucrezi?
 G: La Combinatul Siderurgic. La laboratoru...
 N: Și azi e închis?
 G: Nu, dar am zi liberă. Tu?
 N: Eu vin din armată. Am permisie.
 G: Aiurea...
 N: Ce, nu crezi?
 G: Cu părul ăsta?
 N: Păi, acumă dă voie, ce crezi?...
 Incep să ridă și Nelu recunoaște.
 N: Nu, plec peste o săptămîină.
 G: Militar?!
 N: Da.
 G: Am un ghinion...!
 N: De ce?
 G: Imi plăcea de tine... Te superi?
 N: Eu?!
 525. G: Și-ăici ce faci?
 N: Trebuie să mă-ntîlnesc cu-n tip.
 G: Cum îl cheamă?
 N: Nu-l cunosti.
 G: Cum arată, poate-l cunosc.
 N: Habar n-am...
 G: Păi, atunci...? Are să-ți dea ceva?
 N: Nu.
 G: Aveți de vorbit...
 N: Nu...
 G: Ești cam...
526. N: Trebuie să ard gazul pînd la nouă seara...
 G: Păi, atunci, hai să mergem.
 N: Unde?
 G: La film, la muzeu, unde vrei?
 N: Ce muzeu?
 G: Nu vrei la film?

52. MUZEUL

327. Nelu și fata vizitează muzeul local, tirșindu-și papucii obligatorii peste dalele de marmură. În timp ce Nelu se apleacă, din cînd în cînd, asupra exponatelor, fata îl urmărește cu atenție. Privind-o, își dă seama că e subit...

328. ...emoționată. O prinde de mîină.

N: Ce-i cu tine?

G: Cît stai acolo, un an jumate?

N: Poftim? Da. Cred că da...

G: Chiar pleci în armată?

N: Păi, nu ți-am spus?

G: Pe cuvîntul tău?

Nelu ride, dar ea îl privește cu toată seriozitatea.

329. G: Tu crezi în dragostea la prima vedere?

N: Sigur.

G: Pe cuvîntul tău?

N: Gabi...

G: Nu, întreb așa, în general... Și are cine să te conducă?

N: Unde să mă conducă?

G: La recrutare... Știi cum merg fetele...

N: Nu. Nu cred.

G: Vrei să te conduc eu?

330. Nelu nu știe ce să creadă. E amuzat de naivitatea ei, dar seriozitatea cu care îl privește îl face reținut.

N: Păi, eu recrutez la București... dar nici nu știu la ce oră...

G: Nu te teme, nu te conduc.

Și, pe neașteptate, îi sare de gît și-l sărută. El o privește la fel de stupefiat, cum se desprinde cu înfățișarea gravă a unui lucru serios.

G: Poate nu ne mai vedem...!

Tînărul se uită în jur, dacă nu i-a văzut cineva. Jenat.

G: Te jenezi?

N: Eu? ! Nici pomeneală!

Atunci ea îl mai sărută o dată, ceea ce face ca el să se desprindă repede, simțindu-se ridicol. Părindu-i-se că are ochii în lacrimi, se apropie de ea.

N: Ce-i cu tine?

G: Te-ai supărat? N-am vrut să te supăr...

N: Nu-i nimic... În regulă... Hai să ieșim.

53. FABRICA DE CONSERVE

331. Însoțit de Gabi, Nelu a ajuns în fața fabricii.

PORTAR: Hai, du-te, uite-l!

N: Unde-i?

Privește zăpăcit în toate părțile, dorind măcar să-l vadă pe cel care a stîrnit toată istoria Anei.

PORTAR: Uite, dom'le, mașina roșie...

532. Sînt mai multe mașini roșii, dar una tocmai pleacă.

N: Care, bre?

533. N: Inginerul Stoica, care a fost la fabrica de becuri?

PORTAR: Da, dom'le, altul n-avem. Dacă ești mocdît...

G: Ce e?

54. STRADĂ ȘI HOTEL ȚIRGOVIȘTE

534. I-a prins seara plimbîndu-se. Fata îi arată orașul. Se uită speriată la ceas.

G: Aoleu, 11! Mă scrie în condică la cămin... Hai să te conduc repede, la hotel.

N: De ce, te conduc eu.

G: Nu, nu... Tu ești musafir...

Spune și face toate aceste lucruri cu aerul cel mai firesc din lume. Se apropie de...

535. ...hotel. Nelu întoarce capul după un automobil elegant.

G: Mașină poate să-mi ia tata și-acuma, dar nu mă lasă să conduc. Zice, mai încolo, cînd oi fi la casa mea, mă rog, concepții... Ei, la revedere... Poate ne mai vedem.

N: Dacă vrei să mai vorbim...

G: Nu, că mă scrie în condică.. Vrei să-ți dau adresa? Dă-mi ceva de scris.

N: N-am la mine.

G: Poți să-mi scrii pe adresa Combinatului... Dacă vrei.

N: Sigur că vreau...

G: Bun... Poate ne mai vedem... La revedere.

N: La revedere...

Dacă la Ani predomină „cultura” de tip urban (cu inflexiuni suburbane), deci una „industrială”, la Gabi sînt manifeste reziduurile unei „culturi” pre-industriale, de tip rural (de pildă, conducerea recruților, în amestec cu fudulia, cu ostentația unei anumite bunăstări: „Mașină poate să-mi ia tata și-acuma...”). În ambele cazuri, adică și la Gabi și la Ani, triumfă visul mic-burghez al oricărei fete: să fie „la casa ei”, să aibă un bărbat (soț) și copii, conform ecuației „burghezul = omul” a lui Pasolini, cu un amendament, totuși; nu burghezul = omul, ci mic-burghezul = omul: „Cine vorbește la fel, consumă la fel”, se exprimă Corbul cuvîntător din *Uccellacci e uccellini* (Păsăroi și păsărele), continuînd: — „Mde, eu cunosc o persoană care deplînge acest fapt și zice că asta are să fie sfîrșitul omului...”

O confirmare, bruscă pentru mine, a tezei pasoliniene vine dintr-o direcție neașteptată. Autoarea *Anilor de plumb*, de care am mai pomenit, în aceste pagini, Margarethe von Trotta, a terminat în iarna 1985—86, *Die Geduld der Rosa L.*, inițiala L stînd pentru Luxemburg. E vorba de o biografie politică a cunoscutei revoluționare Roza Luxemburg, ucisă în 1919, într-un mod atroce, odată cu Karl Liebknecht, de soldatesca așîtată de aripa cea mai reacționară a burgheziei și a junkerilor berlinezi. În întîmpinarea premierii, criticul revistei „Die Zeit”, Fritz J. Raddatz a publicat o interesantă evocare, intitulată *Roza Luxemburg, un vultur cu inimă de porumbel*: vultur sau, poate, vulturoaică, i-a spus Lenin însuși, „inima de porumbel” ține de interpretarea lui Raddatz, întemeiată pe recitirea corespondenței legendarei teoreticiene a mișcării „Spartakus”, cea care, cu o zi înainte de asasinare, semnase în „Rote Fahne” articolul *Ordinea domnește în Berlin*, încheindu-l profetic: „*Ich war, ich bin, ich werde sein!*” („Am fost, sînt, voi fi!”). Tinăra Rosa, cunoscătoare temeinică a scrierilor lui Marx încă din adolescență, născută într-o frumoasă clădire Renaissance la Zamost (Lublin) și crescută în relativă bunăstare, se auto-exilează întîi la Geneva, apoi în Germania, la Berlin. De la Berlin, pe lîngă articole și studii politice, scrie și misive lui Leo Jogiches, „bărbatul ei”, marxist și el, provenit dintr-o bogată familie din Vilna, activ, inițial, într-o grupare socialist-revoluționară, prieten cu fratele lui Lenin, Aleksandr Ulianov (cel osîndit la moarte și executat de țariști). Și iată ce-i comunică Rosa lui Leo, într-o scrisoare din relativ bogata lor corespondență, în aprilie 1895: „...Partea scrisorii tale care m-a umplut cel mai mult de fericire este aceea în care îmi spui că sîntem amîndoi tineri și că ne vom putea orîndui și viața noastră personală. O, iubitule, dacă ți-ai îndeplini, totuși, făgăduința! ...Mica noastră locuință proprie, propriile noastre mobilioare, o bibliotecă a noastră, o muncă liniștită și regulată, plimbări plăcute, din cînd în cînd o seară petrecută la Operă, un cerc mic, foarte mic de prieteni intimi, pe care să-i invităm cîteodată la masă. În fiecare an, cîte o lună de vilegiatură, dar neapărat fără nici o activitate! ...Și, poate, și un micuț baby? Fi-ne-vor toate acestea îngăduite vreodată? Niciodată? Iubitule, știi ce mi s-a întîmplat ieri, pe cînd mă plîmbam în grădina zoologică? Fără nici o exagerare! Un copil mic, de vreo trei sau patru ani, îmbrăcat în hăinuțe frumoase, cu părul blond, a

alerget la mine și dintr-odată am simțit o nestăpinită dorință să-l răpesc și să-l duc acasă la mine, într-o fugă. O, iubituie, n-o să am niciodată un baby al meu?" Orice comentariu, cred, e de prisos...

Dincolo, însă, de puterea de observație a lui Daneliuc atunci când scrutează universul feminin, nu greșesc de bună seamă afirmând că arta încă tânărului nostru cineast își are rădăcini îndepărtate în literatură și că, prin ele, își trage seva de-a dreptul din Caragiale, asumându-și o largă galerie de tipuri care nu sînt decît urmașele celor din „mof-turi”. În acest sens, Daneliuc e întrucîtva înrudit cu Teodor Mazilu, dar, după opinia mea, mai fin și mai nuanțat decît acesta, mai puțin ostentativ în efectele umoristice distilate în sinteze noi, inedite. De aceea, Daneliuc poate fi considerat, cred, la ora actuală, unul dintre cei mai înzestrați povestitori de care dispune nu doar cinematograful, ci întreaga sferă a narativității românești, în sens larg.

Un punct nevralgic, totuși, se cuvine a fi semnalat în procesul genetic al *Probei de microfon* (posibil de stabilit și în alte opere, ca, de pildă, *Croaziera*). Dacă acceptăm drept reper cele 12 „acte” ale *Probei* (*Croaziera* are 11), observăm un fel de „fractură” — sau, ca să folosim un termen al maratonistilor, al alergătorilor de fond — un moment de „sufocare” a inspirației, a inventivității, a răbdării de a crea, cam în dreptul „actelor” 10—11. Aproape toată partea rezervată „serviciului militar”, de altminteri deloc lipsită de episoade savuroase — bunăoară, scena în care soldatul Nelu, văzut la fereastra cazărmii, așteaptă vizita Anei: surprins apoi din spate, constatăm că, deși poartă veston corect încheiat, e doar în izmene... — pare oarecum „expediată”, tratată în grabă, dincolo de o eventuală intenție de a sugera zorul protagonistului în a se întoarce la viața civilă, prin flashuri succesive, cu o viteză psihologică pe care spațiul (în accepția dată de Noica) nu o tolerează, în instanță estetică. Adică, discursul filmic — de autor — devine într-o măsură neomogen, scade în tensiune, pentru ca abia în final să redobîndească nivelurile expresive dinainte. Nu am avut posibilitatea să-mi dau seama ce se petrece cu prima parte din *Glissando*, enunțiativă, — care a părut criticii, de la noi și din străinătate, mai greoaie, prea lungă —, dar nu e exclus ca și în acest film ambițios să aibă loc o „cădere” tot în zona pregătitoare a încheierii, a finalului: semn al unei oboseli creative,

o nerăbdare de a ajunge mai drept și mai repede la concluzii, prin precipitare, eliptică, a cadenței narative? (Sînt întrebări de propus lui Daneliuc, ca teme de meditație.)

Dincolo, însă, de această rezervă, relativ ușor de depășit, fiindcă implică resurse recuperabile în cîmpul unei mai ferme statorniciri a structurii povestitoare, Mircea Daneliuc este — ca și Dan Pița — cineastul cu cele mai multe atuuri în cadrulul sau — dacă preferă protocroniștii — în hora încinsă și, de aceea, de neoprit, a bătăliei pentru o „calitate românească” a filmului, pentru recunoașterea unui stil național care să ne fie propriu. Pe acest traseu cu un profil altimetric înalt, aerul e rarefiat și „alergătorii” sînt solitari (nu-i pot însoți nici chiar „oficialii” cursei, instalați în confortabile mașini). Pasionant este și continuă să fie „dialogul” dintre aceste două incontestabile „vîrfuri” ale cinematografului românesc, scandat și în timp: în 1975, Dan Pița țîșnește înainte cu *Filip cel bun*, dar debutantul Mircea Daneliuc se lansează în urmărirea lui, pe același culoar al actualității, prin *Cursa*. Etapă de odihnă, apoi, în care Pița dă *Tănase Scatiu* (1976), iar Daneliuc — *Ediție specială* (1978). În 1980, în schimb, ripostă și forțare a ritmului din partea lui Daneliuc, cu *Proba de microfon*, la care Pița va replica abia în 1985, cu *Pas în doi*. Între timp, o scurtă, dar ascuțită „bătălie a apologurilor”, *Croaziera*, întîi (1981) și *Concurs* după aceea (1982), piese de referință ale unei admirabile emulații.

Nu dintr-o pedagogică intenție, pînă la un punct de înțeles, de a nu lăsa pe nimeni să fie „primul”, ci îndeosebi din necesitatea de a imagina și concepe noțiunea de „pereche”, adică de a trece de la omul „cu o singură dimensiune” la acceptarea „pluralității”, forțînd oarecum mentalitatea curentă a societății românești (de ieri, și, poate de azi) în cîmpul melomaniei și al cinefiliei, socotesc oportun să aduc în discuție dialogul dintre Alexandru Rădulescu și Iosif Sava, cu o neobișnuită feroare consemnat în *Dirijori români* (vol. II, Editura Muzicală, București 1985), unde se invoacă „explicația unui insucces”, ca efect al rivalității permanente dintre George Georgescu și Constantin Silvestri:

„— Există o mare «pată» la începutul anilor '60... Filarmonica bucureșteană și George Georgescu au fost invitați la Londra și piesa de rezistență a programelor a fost «Simfonia fantastică» a lui Berlioz. Cei mai mulți dintre cronicari l-au criticat se pare cu asprime pe George Georgescu. Cum vă explicați insuccesul?”

— Cunoșc episodul... [răspunde Alexandru Rădulescu]. Am văzut și câteva din însemnările cronicarilor... Ce s-a întâmplat? Impresarul l-a obligat pe dirijor să integreze în programe *Simfonia* berlioiziană. *Fantastica* este o lucrare de mare dificultate pe care, cred, temperamental și în planul tehnicii dirijorale, George Georgescu nu o stăpânea, nu avea afinități pentru ea... Dornic în acei ani de un turneu la Londra, George Georgescu a consimțit... În orașul cu cei mai exigenți critici ai lumii, rezultatul nu putea fi decât cel pe care-l cunoaștem... Dar știți ce cred eu? Și am la dispoziție datele să emit o asemenea ipoteză... Insuccesul a fost organizat de... Constantin Silvestri, care se găsea în acea vreme la Londra. El știa care era «călcăiul lui Ahile»... Constantin Silvestri știa ce nu i se potrivește lui George Georgescu. L-a «convins» pe impresar să procedeze în consecință, și de aici...

— Dacă așa stau lucrurile, nu a fost loială atitudinea lui Constantin Silvestri...

— Ce vreți, nu toți aveau sufletul, bunătatea, înălțimea morală a lui Enescu...

— *Raporturile bucureștene Georgescu—Silvestri au fost într-adevăr atât de dure cum le-a consemnat cronica culiselor?*

— A circulat și o glumă... «Piinea se mănâncă cu unt, iar Georgescu cu Silvestri...»

— *Orice raport de acest gen a fost întotdeauna păgubitor pentru muzică.*

— *Întotdeauna s-au găsit însă în viața muzicală «binevoitori» care au știut să întreprindă jarul unor asemenea atitudini...*

— *Poate că pînă la urmă, stimate profesore, rivalitatea a fost benefică?*

Răspunsul profesorului e negativ. Dar întrebarea-afirmație a lui Iosif Sava e perfect îndreptățită: „rivalitatea“, „emulația“, conștiința că mai există și altcineva la fel de valoros, dacă nu mai valoros, e fără îndoială benefică și constructivă. Dar nu pentru Pița și pentru Daneliuc am bătut, aici, șaua, „pedagogic“: ținta mea a fost publicul, care treptat-treptat trebuie adus la condiția de a elimina exclusivitatea și de a accepta „perechea“ și, dacă se poate, pluralitatea, multitudinea. De ce numai Daneliuc, fără Pița, sau de ce Pița fără Daneliuc? Mai ales că și unul și altul sînt creatori *in proprio*, nu „interpreți“, ca dirijorii, cum au fost — orice ar zice critica muzicală și oricît de înzestrați cu imaginație și capacitate re-creator emoțională, — Silvestri și Georgescu. L-am așezat de data aceasta pe Silvestri în față, deoarece, personal, în domeniul dirijatului, la noi, am optat de mult în favoarea lui, și nu doar pentru că l-am întîlnit, întîi, ca pianist — interpret și improvizator la cerere — într-un concert la Timișoara, în 1941, cred, și nu doar pentru că l-am cunoscut în persoană,

ci pentru că, să-mi fie iertată îndrăzneala, nu mi s-a părut niciodată că Georgescu ar fi un dirijor care să se ridice peste media internațională, iar ipoteza lui Rădulescu „*se non è vera è ben trovata*”, „dacă nu e adevărată, este bine găsită”, deoarece o rivalitate a existat cu adevărat între cei doi muzicieni. Totuși, pentru a fi consecvent, sus Silvestri!, după el — sau chiar alături, dacă această concesie poate fi de folos — și Georgescu!, după cum, în perioada ulterioară, sus Cristian Mandeal!, dar și Horia Andreescu!, și, de asemenea, spre a nu uita „verigile” istorice, sus Ion Baciul!, sus Mihai Brediceanu!, și, dacă vă place, Remus Georgescu!

Oricum, cinematograful nostru nu poate fi conceput, astăzi, în absența contribuției lui Dan Pița și a celei a lui Mircea Daneliuc, „vîrfuri” certe ale producției românești de filme, mai exact ale „artei filmului” la noi. Precizarea mi-a fost sugerată de același Iosif Sava, care își afirmă „crezul” într-un titlu de paragraf tranzitoriu: „*O cultură nu se poate baza numai pe «vîrfuri»*”. Păi, la mintea cocoșului că-i așa! Dar dacă înlocuim cuvîntul „cultură” cu „artă”, ce iese? Evident că o anumită artă, a filmului să zicem, se poate baza *numai* pe „vîrfuri”! Știm încă de la Călinescu, dacă nu chiar dinainte, că *istoria* unei literaturi naționale, deci și aceea „sectorială”, a unei arte, are nevoie atît de opere de artă (absolute), cît și de țesutul conjunctiv care e cultura (națională), adică *humusul* ce ține totul în picioare. Tocmai de aceea, pe șantierul nostru au permis permanent de intrare Malvina Urșianu, Constantin Vaeni, Alexandru Tatos, Dinu Tănase și alții încă...

„Pas în doi”

Deocamdată, după părerea mea, „perechea” verosimilă a lui Daneliuc e Pița și invers, chiar dacă și alți cinești încearcă timid să creeze „*viață cinematografică autonomă*” în propriu. Este firesc, de aceea, să mă opresc la Dan Pița și, în speță, la riposta dată „chemării la întrecere” lansată de Mircea Daneliuc, în 1980, prin *Proba de microfon*. O paradă-ripostă, aș putea spune, fiindcă eroul central al filmului *Pas în doi*, tînărul strungar Mihai (în persoana lui Claudiu Bleonț), e și un floretist, un împătimit al scrimei. Oricum, în 1985, anul apariției

sale; filmul lui Pița reprezenta, prin acumulări succesive, cel mai recent salt de calitate în cinematograful național, dincolo de orice rezerve formulate de critici (fiindcă, să ne înțelegem, „rezervele” și chiar vinile găsite unor opere, nu exclud o judecată favorabilă, dimpotrivă. Ne vom apropia, așadar, de acest *Pas în doi*, încă discutat, controversat, văzut de unii ca „intenție ratată”, iar de alții ca operă de artă adevărată, dar prea „muncită”, rezultat al unui efort prea vizibil, ceea ce, într-adevăr, nu trebuie să se întâmple. Pe scurt, deși i se recunoaște lui Pița virtutea—supremă, să nu uităm — de a crea viață cinematografică de sine stătătoare, cineastul e pîrît, în același timp, pentru „sforțarea”, cusută cu ață albă, zic unii, în însuși procesul de creație și, mai ales, în arealul decisiv al dialogului, considerat nu îndestul de spontan, de firesc, de dens. Observația poate fi acceptată, la limită, fără ca aceasta să răpească ceva din meritele autorului care ne-a dat *Filip cel bun* și *Concurs*. Deosebiriile dintre Daneliuc și Pița sînt de ordin temperamental, dar și „cultural”, ca și de „fond aperceptiv”. Înseși studiile de filologie, prealabile, ale lui Daneliuc s-ar putea să-l avantajeze pe acesta, în raport cu cele de medicină, întreprinse inițial de Pița. Asemenea divergențe nu au, însă, o valoare absolută. Altceva, în schimb, s-ar putea să dobîndească o anumită pondere, și anume faptul că în spatele lui Daneliuc l-am simțit, ca soliditate, ca rigoare a expresiei, pe Ion Luca Caragiale — pentru mine, situat într-un punct arhimedic bănățean, creatorul *absolut* în istoria literaturii române —, pe cînd, în spatele lui Pița s-ar părea că nu se ascunde nici un „model” proeminent. Cineva, pripindu-se, ar putea lansa remarcă: Daneliuc „e un derivat” din Caragiale, îl „imită” pe clasic, ceea ce nu e deloc adevărat, Daneliuc fiind *din familia* spirituală și „expresivă” a lui Caragiale, Pița nu imită pe nimeni, *ergo* e mai original. Nu e tocmai exact. Daneliuc, repet, îl poartă în sînge pe Caragiale, Caragiale nu-i obliterează originalitatea, i-o consolidează. Daneliuc „mușcă din viață” ca să zic așa, cu putere și cu nerv, evitînd mereu, la timp, complacerea în pitoresc, în argoul colorat (cum li se întîmplă caragialenilor pur și simplu epigoni). Dar și Dan Pița se ține departe de ceea ce ar putea să fie folcloristic, „dialectal”, optînd pentru o viziune mai rațională, fără a renunța, bineînțeles, la „sîngele vieții naționale” autentice. În această perspectivă, totuși, Daneliuc apare — pînă la

Glissando — mai „specific național”. *Pița* — mai „european”; dar asta numai la o privire superficială, utilă, cel mult, pentru a oferi indicația unei direcții, a unei tendințe. În același timp, se cuvine reamintit că amândouă ipostazele ne sînt deopotrivă necesare. M-am convins din plin de o asemenea necesitate citind și recitind decupajele *Proba de microfon* și *Pas în doi*. Sfidarea a plecat din direcția Daneliuc, dar — devenită istoricește posibilă — numai după ce *Pița* își stabilise capul de compas al navigației sale, niciodată de „mic cabotaj” (dacă uităm extravaganța, paranteza, „primului western à la roumaine”, sau, prin analogie cu „western-spaghetti”, „westernul-turț” sau chiar „westernul mioritic”, — după cum Fellini, în *Toby Dammit*, chicotea la gîndul primului „western catolic” !): *Nunta de piatră* și *Duhul aurului*, *Filip cel bun*, *Tănase Scatiu* și, cu jumătate din motoare stinse, *Bietul Ioanide*. După aceea, la *Croaziera*, *Pița* a răspuns cu *Concurs*, așa cum la *Proba de microfon* (posibil de luat, totuși, ca o replică la *Filip cel bun*) răspunsul lui *Pița* a venit mai tîrziu, cu *Pas în doi*. Și lîngă acest din urmă film aș prefera să adăstăm puțin, tocmai pentru că mi s-a părut a fi important, din mai multe puncte de vedere.

Înainte de toate, țin să fac o observație pe care am emis-o în recenzia din „Viața Românească” (nr. 10/1985), dar pe care i-am comunicat-o, verbal, autorului: persistă, în plăsmuirea personajului principal, Mihai, o anumită doză de artificiu, de „snobism” întrucîtva (Mihai-floretistul, Mihai-flautistul, Mihai-melomanul etc.), care îl privilegiază cu oarecare semeție față de masa colegilor de uzină. Desigur, *Pița* a intenționat, aici, să încurajeze, într-o mentalitate organic europeană (a se vedea Carl Jaspers), „excepția”, și bine a făcut. Asta pe de o parte, pe de altă parte — comparativ cu Daneliuc, care vede viața, realitatea, „așa cum este”, *Pița* o vede, mai curînd, „cum ar trebui să fie”. Totuși, poate o condiție, scurtă, dar vizibilă, de drăcușor cosmopolit își arată vîrful de sub plastronul de scrimer emerit al lui Claudiu Bleonț! Și dacă *Pița* l-a vrut așa? Adică un tînar muncitor care face scrimă? Oricum e mai credibil decît un hamal care vorbește ca Hegel! Mai ales că „diversitatea” sa va fi pedepsită, pînă la urmă. Tocmai de aceea — presupunînd, adică, intenția cineastului — am evitat acest element în discuția amorsată în „Viața Românească”, ocolind primejdia de a cădea într-un soi

de întârziat proletcultism. Oricum, însă, teama de asemenea primejdii nu are de ce să blocheze, să inhibe un demers stil-critic.

Am apucat să amintesc că Pița e un autor sensibil la ipostaza „omului-așa-cum-ar-trebuie-să-fie”, adică așa cum îl vizează și îl dorește omul politic (Gramsci, în nota *Criterii de critică literară*). Plecând de la nivelul „existențial”, Pița așază un diez la pentagrama realității și cîntă melodiile timpului liber într-un bazin cu apă, odată cu fanfara dirijată de maestrul halei de strunguri, Anton. La 11 iulie 1985, cînd *Pas în doi* era de mult în copie standard, revista „Stern” reproducea, la rubrica „ultima pagină”, o fotografie în care se văd vreo zece elevi în cămăși albe și cu papioane probabil purpurii, conduși de profesorul lor de educație muzicală, cum cîntă împreună — *zusammensingen* — cu multă convingere la diferite instrumente, într-un bazin cu apa pînă la cot. Este orchestra școlarilor din Gloucester, Anglia, dirijată de Basil March, el însuși minuiind și suflînd în trombonul cu culisă: toți laolaltă execută *Muzica apelor* a lui Händel. Motivația profesorului dirijor: „*Händel a fost inspirat de apă și am vrut ca elevii mei să refacă această experiență. Acustica s-a dovedit, pe deasupra, fabuloasă*”. Caz tipic de „paralelism” al inspirației, ca imagine vizuală, în coloana sonoră Pița preferîndu-l pe Haydn: nu se spune oare, că viața e cel puțin la fel de plină de fantezie ca artiștii înșiși (fără să uităm nici contrariul: viața, natura îndeosebi, prinde uneori să semene cu arta!).

În încercarea comparatistă Daneliuc—Pița ar mai fi de introdus o notă diferențiatoare: cel dintîi își „vede”, își „simte”, își „aude” opera, mai încheșată încă din „faza scrisă”, din decupaj: această înseamnă că filmul finit corespunde unei „structuri” inițiale ce tinde ireductibil și fără frămîntări contradictorii spre însăși „structura” filmică, în pervazul unei raționalități încinse de fantezie, din primul minut al numărătoarei inverse a turnării lui. La Pița, lucrurile se petrec ușor altfel: abundă variantele, inclusiv intervențiile în dialog, între copia standard și decupaj apar multe corecțiuni, toate în favoarea celei dintîi. Cu această diferențiere nu vreau cituși de puțin să afirm că Daneliuc ar fi mai puțin inventiv pe platou, în actul propriu-zis al filmării (în *Croaziëra*, de pildă, bănuiesc că aproape toate secvențele de navigație pe Dunăre s-au conformat sugestiilor, de moment, ale unei improvizații

mereu controlate de o gândire suverană; dar și amintitele secvențe din *Proba de microfon* cu fata de la cofetăria din Tîrgoviște au, cred, un coeficient de spontaneitate), ci doar că Dan Pița își amînă voluptos instanțele de creativitate maximă pentru ceasurile de tragere a „dublelor”, de turnare efectivă. Aparent, Daneliuc s-ar înscrie în tradiția lui Pudovkin, Pița — în aceea a lui Eisenstein, cu cu binecunoscutul balans dialectic între un scenariu strict elaborat și o mai liberă „nuvelă cinematografică”. În realitate, însă, avem în ei doi dintre cei mai înzestrați cineaști români și, implicit, pe cei care au pătruns cu acuitate procesul intim al genezei unui film, într-o mentalitate cinematografică integrală. Cu un plus de strictețe și rigoare (caragialeană), poate, la Daneliuc, cu o mai imaginativă nonșalanță la Pița. Fiindcă am apelat la cîteva „modele” de scriitură de tip Daneliuc, să facem loc și cîtorva dintr-o variantă (una dintre ele) a unui decupaj al lui Pița, precizînd că ele au un caracter de indicație, de orientare aproximativă, a conduitei de autor, iar nu de „ediție definitivă”. Am ales episodul vizitei „protocolare” a lui Mihai la familia Pricop, acela al fanfarei din bazin și finalul. Iată-l, astfel, pe Mihai Rotariu cum urcă, dus de mîna de Monica, scările spre apartamentul familiei acesteia:

„13. ACASĂ LA MONICA

104. Monica urcă treptele blocului, cu Mihai în urma ei, pînă la etajul I. Pe scări e întuneric. Mihai se împiedică.

MONICA: — *Ssst / șoptește Monica. Apoi ride. — E aici o babă în vecini. Vîno...*

105. Îl ia de mîna, conducîndu-l ca pe un copil. Se opresc în fața unei uși. El ezită, dacă să-și ia rămas bun sau nu. Șovăie încă, poate va fi invitat. Fata îi ghicește gîndul cu intuiția ei specific feminină. Are un zîmbet ciudat.

106. Apoi sună de trei ori la ușă. Ușa se deschide.

PRICOP: — *Aaaa! Ia te uita! Tîndrul june...*

E tatăl Monicăi, ras proaspăt, într-un costum la două rînduri, cu o cămașă orbitor de albă și apretată ca o sclindură, ceea ce-i dă un aer oarecum țeapăn, excesiv de autoritar. Suride larg.

PRICOP: *Postiți, intrați...*

107. Pînă să se lămurească ce se întîmplă cu el, Mihai se pomenește înăuntru, intrînd șovăitor. În antreu e atîrnată pe un umeras uniforma lui Pricop. «*Frumos m-ai dus*», parcă vor să zică ochii lui Mihai, căutînd spre Monica. Fata însă îi ocolește privirea cu șiretenie și zice numai, naivă:

MONICA: — *Ia loc! Stai jos, Mihai...* — și zîmbetul i se accentuează, ironic de astă dată, totuși complice, amical. Mihai răsufală.

PRICOP: — *Mi-a sis fata că veniți.* (spune asta cu o voce de bas, năvalnică, glas militaros, răgușit, tutăl Monică) — *Ați fost cuminți, copii? Ați fost cuminți?*

MONICA: — *Am fost foarte cuminți, tată, — se alintă Monica. Ne-am plimbat.*

108. Vine până la el, felină, i se așază în brațe. El o mângâie înclinat pe păr, apoi, jucându-și rolul de părinte:

PRICOP: — *Dumnealui e Mihai Rotariu, deci. Tindrul muncitor june? — îi place, se vede, cum sună vorbele asten. — Pricop? — întinde mîna, pe care Mihai se grăbește s-o strîngă. — Tată, ia adu-ne ceva de mîncare și niște vin, acolo... — poruncește el și continuă pe același ton energic, de „stăpîn al casei”. — Stai, stai jos... nu te jena... Să ascultăm puțin muzică... Îți place muzica.*

109. Monica pleacă. Mihai se așază stîngaci.

PRICOP: *O țigară?*

MIHAI: *Mulfumeesc, nu fumez... — minte Mihai, nici el nu știe de ce. — Adică așa, rareori...*

PRICOP: — *Nu? — se miră cu satisfacție Pricop. — Asta e un lucru rar, foarte rar la bărbații de vîrsta ta. Foarte bine! Țigările sînt un viciu, domnule, un viciu... — scoate o țigară din pachet, apoi i-l întinde lui Mihai. — Totuși, poate vrei?*

110. Stă pe scaun, drept, nefiresc parcă, după ce și-a aprins țigara. Spre norocul lui, ușa se deschide și intră o femeie mărunțică, de un blond spălăcit, ștergîndu-și mîinile cu șorțul.

PRICOP: *Faci sport?*

MIHAI: *Da, scrimă.*

PRICOP: *Aaa... spadusin... Trebuie să mă feresc de dumneata... Nevastă — reia Pricop pe un ton de comandă — i-o fi foame băiatului...*

111—112. Mihai încearcă să protesteze, dar se lasă păgubaș înainte de a schița gestul.

ELEONORA: *Da, da. Aduc imediat! — se agită femeia. — Și vinul.*

PRICOP: *Vinul îl aduce fii-me! Las-o pe ea. — cu ochiul spre Mihai. — Disciplina! — trage un fum. — Nu de alta, da' puțină disciplină nu strică.*

Femeia se retrage, după ce a încuviințat, modestă, tăcută ca o umbră.

PRICOP: *Că fără disciplină n-ajungem nicăieri — continuă Pricop masiv, important. — Nu ești de părere? — rîde. — Mi-a spus fata că vrei să ne cunoaștem... Asta e foarte bine. Îmi place, — adaugă cu simpatie. — Nu ești ca alții să-mi iei fata s-o plimbi, s-o amețești și p-ormă — gest — s-o minți, s-o aiurești... — gest. — Așa e mai bine, ne cunoaștem, vii în casă, oricînd ești binevenit, ne strîngem mîna, ca între bărbați, eu ți-o dau în grijă, fată serioasă... Bem un vin, jucăm o tablă, ascultăm o muzică.*

MIHAI: *Eu... — se bilblie. — Desigur...*

PRICOP: *Lasă, lasă, ştiu... Lucrezi la I.A.P.T., muncitor. Am auzit că faci şi facultatea la seară. Înaltă calificare; asta-i bună oricând. — Dă din cap cu mîndrie abia ascunsă. — Fata mea e-n anul doi la Farmacie. Ne-am zădărnicit şi noi... să-şi facă un rost. Am mai pus şi alte ceva deoparte... Mai are trei ani, încă. E-i, om mai vedea... Părinţii tăi unde sînt? De unde eşti?*

MIHAI: *Din Domneşti.*

PRICOP: *Aşa de departe? Şi cum ai ajuns tocmai pe-aici?*

MIHAI: *Mi-au plăcut maşinile, — rîde Mihai.*

PRICOP (continuînd brusc): *Să nu crezi că-mi fac probleme că eşti muncitor, că ea o să aibă o facultate; oameni să fim, că asta contează. În vremea de azi un muncitor bun câştigă serios...*

113. Pricop rîde mulţumit, se întoarce, fiindcă intră Monica cu o tavă pe care sînt două pahare de vin şi nişte uscături.

PRICOP: *Ahaaaaa! — face cu satisfacţie, văzînd tava.*

114. Monica a şi avut timp să se schimbe, poartă o rochie de casă, care-i pune în valoare formele discrete.

PRICOP: *Hai, noroc, fîdăule! Noroc!*

115. Ciocnesc amîndoi. Monica îi priveşte şi rîde ascuns, de situaţia lui Mihai, aflat evident nu prea în largul lui. O nuanţă de gingăşie, totuşi, ironie candidă.

116. PRICOP: *Îa pune nişte muzică, fată! Casetofonul...*

MONICA: *Ce fel de muzică?*

PRICOP (ezită un moment pentru a se gîndi): *Pune caseta aia... care-mi place mie.*

117. Monica dă drumul la casetofon. Se aude o muzică populară, ceva din repertoriul Mariei Tănase. [În filmul finit se ascultă *Creaţiunea* lui Haydn, ceea ce va modifica, fireşte, conotaţiile scenei — n.n.] Evident, lui Pricop îi place mult muzica. Stă cîteva momente în extaz, dînd capul pe spate. Mihai ascultă şi el, imitîndu-l pe Pricop. Evident, din timiditate, sau pentru a-i face plăcere acestuia. [Pricop e Cornel Revent: cu el, Bleonţ-Mihai încropeşte un joc foarte subtil de priviri, gesturi, alunecări de felină — n.n.]

PRICOP: (reculegîndu-se după un timp): *Ei, ia să vedem, ce ne oferă gospodinele?*

118. Se uită cu poftă la cele puse pe masă. Eleonora, care a stat cuminţe în spatele lui şi a ascultat şi ea muzica, se apucă să-i servească.

PRICOP: *Uite aici, acasă, mă simt eu în largul meu. Aici eu sînt stăpîn. Fac numai ce vreau eu. Nu e bine? Mie-mi place disciplina, că fără disciplină n-ajungi nicîieri. Nu eşti de părere?*

MIHAI: *Ba da. Sînt.*

119. Eleonora a trecut, supusă, în spatele lui Pricop, urmărindu-i mişcările cu atenţie şi devotament.

PRICOP: *Au fost vremuri în care am suferit mult. Eram mai tînăr decît voi şi munceam... Acum, cînd o să ies la pensie, ştiu că n-am trăit de pomandă. Că am făcut şi eu ceva la viaţa mea...*

120. Monica se uită la Mihai, încercînd să vadă ce impresie îi face Pricop.

MONICA: *Tată, lasă astea...*

ELEONORA (fetei): *Lasă-l pe tata să vorbească, că știe el...*

PRICOP (zîmbește trist): *Nu mai am nimic de spus. Săndțoși să fim...*

121. Pricop ciocnește cu Mihai. Eleonora stă la locul ei, în spatele lui Pricop.

PRICOP: *Monica, dă puțin mai tare.*

122. Monica răsuțește butonul casetofonului. Muzica pătrunde mai bine în încăpere."

De prisos să repet, în film scena e mult mai nuanțată, mult mai articulată, cu „prezențe” caracteriale mai net conturate. Aceeași constatare e valabilă și pentru secvența repetiției cu fanfara, unde, pe lîngă „găselnița” plasării instrumentiștilor într-un mic bazin, ingenios e discursul ideologic al bunului maistru-dirijor Anton:

„312. DIRIJORUL: *În muzică, totul e matematică. Sau muzica e ca matematica, totul se face exact. Notele vin ca niște cifre, iar partitura e ca o ecuație. Cine știe notele, poate să dezlege ecuația, partitura.*

LUȚĂ: *Da, meștere, dar se poate și după ureche: e mult mai simplu, ne complicăm cu notele. Eu știu pe unul care cîntă după ureche, habar n-are de note și cîntă mai bine ca Trică, care știe notele, ca un profesor.*

314. DIRIJORUL: *Ala e lăutar, nu instrumentist ca voi, treaba lui. În muzică trebuie multă exactitate și finețe.*

LUȚĂ: *Ca la strung, meștere, ca la strung...*

DIRIJORUL: *Așa este, ca la strung. Aici e problema, dacă voi cîntați bine, atunci munciți bine. Și nu uitați că voi alinați sufletele oamenilor. Voi sînteți artiști. Voi pansați rănilile celor suferinzi. Asta e muzica, o hală, iar instrumentul e strungul. Acum, gata cu vorba. Muncim! Atenție la mine.*

315. Meșterul Anton face un semn cu mina și melodia frumoasă, plină de romantism, a fanfarei începe să inunde cadrul. Muzica ajunge pe plajă."

Ultimele două secvențe — finalul — sînt și cele mai dramatice. În ele apar, rezumativ, într-un moment de *acmé* al contrastelor, toate cele patru personaje principale: Mihai, Maria, Monica, Ghiță. Gînduri, proiecte, sentimente, gelozii și pizmuiri, răbufnesc acum, fără a-și căpăta o rezolvare decisivă, într-o ciocnire de mentalități și „culturi”. E un final prin excelență deschis: viața, inclusiv aceea a eroilor, își urmează cursul, iar pașii — în doi, în trei, în patru — se întipăresc încă „paralel”, distanțați:

„73. ALEE CĂMIN

528. Încolțit de glumele colegilor, Mihai coboară în grabă scările împreună cu Maria și ajung afară pe alee.

529. Ghiță privește pe fereastră. Îi vede pe cei doi pe alee.

530. Ajunși ceva mai departe de poartă.

MARIA: *Am venit să-ți spun să treci astăzi pe la mine.*

MIHAI: *De ce, Maria? Ce s-a întâmplat?*

MARIA: *Nimic. Vreau să stau puțin de vorbă cu tine.*

MIHAI (îngrijorat): *Dar noi ne iubim... nu?*

MARIA: *Poate...*

531. Maria vrea să plece, dar Mihai încearcă s-o rețină. În clipa aceea, apare pe alee silueta zveltă a Monicăi. Vine spre ei, la început nu-i sesizează, apoi se oprește înaintea lor, galbenă, palidă.

532. El zîmbește ciudat, dar zîmbetul îi pierde de pe buze, în fața privirii ei.

533. Ghiță, de la fereastră, își freacă ochii, de parcă nu i-ar veni să creadă ce vede.

534—536. Mihai a lăsat-o fără să vrea pe Maria de braț, într-un gest inconștient, când s-au întâlnit, și ea înțelege abia acum cine e în fața lor, uitându-se mai ales la ochii Monicăi care se umplu de lacrimi, înțelege și mai mult, că fata din fața ei nu e numai o simplă prietenă, nici măcar o prietenă apropiată, oarecare totuși, a lui Mihai, ci mai mult... O ființă care a iubit și a fost iubită, asta în timp ce... Maria se înroșește la rîndul ei. Chipul ei simead se întunecă. Miinile îi tremură pe geanta agățată de umăr.

537. Se cercetează una pe alta, fără să vrea. Și în timp ce Monica pleacă de lângă ei, aproape alergînd, Maria se desprinde de Mihai cu un pas, tot mai albă la față. El bliguiе ceva.

MIHAI: *Maria, stai... Maria... Monica!*

538. Dar Maria se desprinde mai mult, cu fața uscată, cu ochii fără pic de lacrimi, cu căutătura pierdută în gol și se mai dă doi pași înapoi, iar Mihai se pomenește deodată aruncat în pragul unei lumi ciudate, de coșmar.

539. Se răsucește, urmărind silueta atât de dragă a Monicăi cum trece de el, depărtîndu-se repede, pierzîndu-se treptat în învălmășeala pietonilor. Mersul ei mîndru, țeapăn, dintr-o dată distant. Și, ceea ce nu poate să vadă el: lacrimile care îi curg pe obraji.

540. MIHAI (bliguiе): *Monica!* — Apoi întorcînd capul, se trezește singur.

541. Mai apucă să vadă, înainte de a da colțul, silueta aplecată a Mariei. S-a depărtat între timp, cotește, o stradă lateralnică, mai puțin umblată. [În filmul finit totul se petrece în fața căminului lui Mihai — n.n.]

542. Atunci, apare Ghiță care se repede la Mihai.

GHITĂ: *Să te duci după ea, n-o lăsa așa...*

MIHAI: *Lăsa-mă-n pace... Mă duc după cine vreau eu...*

543. Se uită iar în direcția în care a plecat Monica. Ghiță încearcă să-l oprească. Mihai se smulge.

GHITĂ: *Te duci și-ți explici totul Mariei... Acum!*

MIHAI: *Lăsa-mă, nu mă atînge...*

GHITĂ: *Te emor... să știi că te amor... Vei să-ți bași joc și tu de ea...*

544. Mihai îl îmbrînțește pe Ghiță. Cei doi se agață unul de altul într-o încheștare disperată. Se lovesc. Ghiță, enervat, îi dă cîteva pumni lui Mihai. De după colțul clădirii reapare în fugă Maria.

545. Siluetele lor lângă zidul clădirii. Doi trecători se opresc, privind peste umăr. Ea îl vede pe Mihai zgîlțit de Ghiță.

546. Cu un ultim efort, Maria se întoarce și împingîndu-l pe Ghiță, începe să-l lovească cu geanta.

MARIA: *Lasă-l! Lasă-l! Auzi! Lasă-l!*

547. Uluit, Ghiță se retrage. Privește buimac cînd la Mihai, cînd la silueta Mariei, care se îndepărtează.

548. Cu capul plecat, Mihai se îndreaptă spre poarta căminului, intră, trece pe lângă grupul acum format al băieților, deschide ușa camerei și dă drumul la robinetul chiuvetei. Cu gesturi mecanice, începe să se spele pe față.

549. Din privirea lui goală înțelegem că nu reușește să-și perceapă imaginea reflectată în oglindă. După ce repetă gestul de cîteva ori, se oprește și rămîne astfel îndelung, cu picăturile de apă șiroindu-i pe față ca lacrimi ale unui regret tîrziu.

74. CĂMIN — CAMERA TV

550. Au trecut cîteva zile. Ghiță, amărît și plin de gînduri, se duce în camera TV a clubului.

551. Intră în încăpere. Dă drumul la TV. Așteaptă să apară imaginea.

552. Începe emisiunea — ceva fără importanță. Se așază cit mai comod la locul lui, e gata să adoarmă...

553. ...cînd mai intră cineva în încăpere. E Maria. Se așază pe fotoliul de lângă el.

554. Cei doi urmăresc în tăcere emisiunea. Stau așa mult timp. Avem senzația că au adormit unul lângă altul. Emisiunea s-a terminat de mult.

555. Cei doi, în scaunele lor, privesc fără să înțeleagă imaginea albă a ecranului.

556. Zîmbesc amîndoi. Un zîmbet timid.

Sfîrșit"

Am încheiat cu doi români capitolul „gustului pentru realitate”. Aș fi putut, cu aceeași îndreptățire, să le fac loc și în capitolul care urmează, al „poeziei” cinematografice, potrivindu-li-se amîndurora și mai mult decît altora, calificarea de „poeti ai ecranului”. I-am lăsat aici, pînă la urmă, într-o companie fără doar și poate ilustră, și pentru că zona investigată în continuare e mai ambiguă, mai vagă — între un lirism genuin și un metaforism postiş —, dar mai ales pentru a sublinia militantismul ferm al autorilor noștri, care prin arta lor, depășesc instanța unui cinematograf „cu o singură dimensiune” și impun publicului

și criticii noțiunea de „pereche”. În zarea acestei duble bolți artistice, se și întrezăresc siluetele unor cinești capabili să continue o mișcare în direcția pluralității talențelor și a „poeticelor”: Alexandru Tatos, Dinu Tănase, Constantin Vaeni, Stere Gulea și, de ce nu?, câte o cineastă, câte o femeie, Malvina Urșianu, Elisabeta Bostan...

Contribuțiile de vîrf ale cineștilor citați nu sînt cîtuși de puțin străine de cîmpul de interes și de investigații comun cinematografului românesc, în ansamblu. Chiar dacă, în acest sens, la noi nu se poate vorbi, pe de o parte, ca în cazul școlii japoneze, de filiații net conturate și acceptate de „regizori ca ucenici și maestri”, pe de altă parte, nici nu asistăm la înaintarea pe culoare complet închise, paralele, cum s-a întîmplat (aparent) în Noul Film German: ne situăm, de fapt, cumva la mijloc — ca de obicei —, adică fiecare cineast de relief se comportă și se manifestă de sine stătător, dar stabilește, mai mult ori mai puțin tainic, și raporturi cu întregul. Caută să nu piardă contactul cu „virfurile” (negînd, însă, cu hotărîre, orice „derivație” sau chiar influență nemijlocită), dar, în același timp, face efortul de a depăși banalitatea, locuțiunea stereotipă, lenea adevărurilor prea evidente; la mintea cocoșului. Cred că nu sîlesc materia cercetată să încapă în tiparele unor scheme preconceptuate, susținînd că multe dintre filmele noastre fac parte dintr-o aceeași grupă sanguină atunci cînd dau expresie realității sociale, morale, politice, culturale a națiunii. Există, bunăoară, o familie sau o încrengătură, care adună sub aceeași coroană sempiverde opere precum în ordine cronologică, *Viața nu iartă* (Marcus și Mihu) — *Reconstituirea* (Pintilie) — *Puterea și Adevărul* (Marcus) — *Ilustre cu flori de cîmp* (Blaier) și *Filip cel bun* (Pița) — *E atît de aproape fericirea* (A. C. Băleanu) — *Probleme personale* (Reu) — *Clipa* (Vitănidis) — *Croaziera* (Daneliuc) — *Concurs* (Pița) — *O lumină la etajul X* (Urșianu): mai apropiate sau mai depărtate de trunchi, prin aceste pelicule curge seva aceleiași esențe problematice. Dar un critic sau un istoric al viitorului va trebui să confirme sau să infirme asemenea supoziții, bizuindu-se pe studii mai temeinice decît noi (mai ales cu un caracter preliminar: monografii, tendințe, orientări, stiluri etc., ca în istoria literaturii, fiindcă e suficient să recitim, în această direcție, măcar prefața la monumentală *Istorie* a lui Călinescu).

Oricum, deocamdată cel puțin, dintre realizatorii noștri, Pița și Daneliuc sînt cei care — prin propria lor aspirație la un „cinematograf de poezie” — întind o punte mai firească spre cîteva filme consacrate pe plan internațional, în care gustul pentru *realitate*, fără să se piardă cu totul, apare ușor estompat de gustul pentru *poezie*. Nu întotdeauna, însă: rămîne de statornicit cît de autentice și de fertile sînt aceste gusturi, de la film la film, de la autor la autor...

Metaforism și lirism neolatin, dar și kirghiz

Îi e permis criticului să urască? Nu în intimitate, în propriul său cuget, ci în scris, public? Dacă da, mă grăbesc să arăt că urăsc orice film, orice cineast, care încearcă (și uneori, poate, chiar reușește) să mă ia peste picior, pe mine ca persoană umană, ca seamăn, ca aproapele realizatorilor. Adică, să mă mintă și, mințindu-mă, să mă "manipuleze". Așa cum obișnuia și obișnuiește să facă Hollywoodul de ieri și de totdeauna. Ca pasionat de operă, de melodramă lirică, par evident o pradă ușoară, am lacrima promptă: mă salvez, totuși, dezinteresându-mă total de libret, de intrigă, de text, lăsându-mă cucerit de muzică și de timbrul vocilor. Care — admitea pînă și un scriitor rafinat ca Bassani — ne ajută să trăim. *Norma*, de pildă, e una din operele cele mai iubite de mine, dar jur că nici acum, după o lungă carieră de spectator și auditor, nu știu ce se întîmplă și nici ce se spune în scenă (sau la radio), în afară, bineînțeles, de capetele de arie (*Casta diva*, să zicem). Dintr-o satiră cinematografică a lui Zampa, dacă nu mă înșel, am aflat că tema operei nu era pe placul fasciștilor, un secretar provincial simțindu-se dator să părăsească loja, în semn de protest la adresa corului care cînta ceva împotriva romanilor și a grandorii lor! Aproape la fel, deși nu totdeauna, reacționez la muzica de film, adică despărțind-o de cuvinte (cînd le are), nu însă și de conținuturile emotive ale situației. Cum să rămîi impasibil la auzul pianului lui Lai, știind că fata din *Love story* va muri curînd, în orice caz înainte de sfîrșitul filmului? Și totuși, am rămas, cu tenacitate, tocmai pentru că domnii Segal și Hiller prea au vrut să-mi înmoi batista în lacrimi, după cum au vrut

să-mi înmoaie și sufletul ("Tehnica luată ca emolient" e titlul unui paragraf din studiul lui Di Giammatteo dedicat lui Lelouch, omul lui Lai). Dacă în fața melodramei mă descurc destul de bine, ce mă fac atunci când îmi iese în cale Hitchcock, cu malițioasa lui luare în deridere (dacă nu în batjocură), prin *suspense*? Cu spaima tocite în copilărie de vechiul Frankenstein ("monstrul umanoid ieșit dintr-un foarte frumos roman al lui Mary Shelley, soția poetului"), m-am sustras posibilei vrăji a lui Boris Karloff, ca și a lui Nosferatu, așa că am ajuns la *Păsările de-a dreptul* dezabuzat, aproape imun. Nu mi-e drag *suspensul*, nu agreez nicicând "punerea în spaimă", așa, pentru că un cineast face să scîrție uși în vînt sau să atîrne membre de cadavru (viu sau mort!) dintr-un sicriu. Îmi pare rău pentru mine însumi, deoarece această "cuiasă" protectoare mă împiedică să-l gust pe mult prea savurosul, genialul spun unii, Hitchcock, cu micile sau marile lui hoțomănii cinegrafice. Am decis de mult că, dacă tot e vorba de hoțomănii, să le prefer pe cele ale lui Fellini, și nu pentru că ar fi mai șmecher decît A.H., ci pentru că se expune la persoana întii, se descoperă și devine vulnerabil ca mine, ca tine, ca noi, cei mai mulți: nu însă ca Hitchcock care ne ia în bășcălie pe toți. Numai niște provinciali francezi gen "nouvelle vague" din Paris ar fi putut să cadă în transă în fața autorului *Femeii dispărute*, dovadă François Truffaut, cel mai cunoscut "profet" al lui A.H. pe pămîntul făgăduinței cinematografice. Am profitat, astfel, la făuritorii lui "nouvelle vague", la cei care au făcut, după părerea mea destul rău cinematografului, celei de-a doua jumătăți a secolului, deși recunosc că i-au făcut și bine, eliberîndu-l de anumite prejudecăți prozodice și împrumutîndu-i mai multă dezinvoltură lingvistică.

De unde această antipatie/simpatie pentru principalul curent al anilor '60? Pentru "nouvelle vague" și, concomitent pentru mai literara "école du regard", botezată în felul acesta nu de A. Robbe-Grillet, cum s-ar putea crede, ci de Emile Henriot, adică Emile Maigrot, fiul desenatorului de la "Le Temps" și "Le Monde", devenit de-a dreptul membru al Academiei Franceze. Dar această informație nu e decît o punte subțire spre un film promis în selecția de titluri din primul volum al *Aurului filmului* (1984): *Anul trecut la Marienbad* de Alain Resnais, în realitate, însă, mai mult de Alain Robbe-Grillet.

„Anul trecut la Marienbad“

De ce *Marienbad*? Vă place *Marienbad*? Aveți nevoie de *Marienbad*? — ne-ar putea întreba un cunoscut comentator muzical al radioteleviziunii noastre, scontînd un răspuns afirmativ. Nu, așa cum nu-mi prea place Brahms și nu-i simt permanent nevoia, tot așa nu-mi place nici *Marienbad*. Atunci, de ce să-l mai aducem în discuție? Fiindcă e o modernă, „rafinată“ modalitate de a-l socoti pe spectator un arierat sau, cel puțin, un slab de înger. Fenomen francez prin excelență, acest produs de lux (de pe versantul simetric filmului *Un bărbat și o femeie*) mobilizează, printre altele, șovinismul cultural al lui Roger Boussinot, care dedică aproape trei pagini foarte mari și foarte late de enciclopedie peliculei „revoluționare“ *Anul trecut la Marienbad*. Acesteia i se scot în evidență „noutatea“ și „particularitatea“ „în ochii celor care au descoperit-o, ca și cum ochii lor s-ar fi deschis, în sfîrșit!“ „Am ieșit de la film locuit de el, ce curaj nobil și simplu. Vă iubesc“, declara Jean Cocteau în persoană, la premieră. „Cu *Anul trecut la Marienbad*, Resnais și Robbe-Grillet au rupt cu trei secole de cartezianism“ — suna titlul recenziei din „Arts“ (4 octombrie 1961). În orice caz, în anul 1961 — cînd a și fost distins cu „Leul de aur“ la Veneția — filmul apare ca „o dată capitală a cinematografului“. Să operăm, dară, o transfocare în direcția filmului: „Într-un palat (care poate să fie un hotel, un sanatoriu sau altceva) imens, baroc, un necunoscut («X») determină o tînără doamnă («A») să creadă că s-au întîlnit cîndva la Marienbad sau, eventual, în altă parte. Adevăr? Nebunie? Confuzie de persoană? Imaginație? Oricum ar lua-o, femeia, legată înainte de un alt bărbat («M»), se lasă prinsă în capcana vorbelor necunoscutului și, după o ultimă încercare de a-i rezista, pleacă cu el (dar pleacă într-adevăr?) spre o țintă necunoscută: dragostea? poezia? libertatea? moartea?“ (Aristarco). Regizorul Alain Resnais, autodidact prin excelență (și nu e vorba doar de domeniul cinematografului), caută și de data aceasta — cum a făcut mai de mult cu Jean Cayrol, Raymond Queneau și Marguerite Duras — prietenia și colaborarea unui scriitor, amintind, în acest sens, de pictorii florentini din pragul Renașterii, neciopliți, cerînd sprijin ideologic și cultural de la cărturari, fără de care creativitatea lor ar fi intrat în „criză de subiecte“ și de doctrină: proaspătul întîlnit

e Alain Robbe-Grillet, propagandist al "noii obiectivității" și, implicit, al fenomenologiei descriptive în artă. Termenii "bătăliei" literare a așa-zisului "nouveau roman" sînt prea cunoscuți pentru a-i recapitula aici. Mai puțin cunoscută, la noi, presupun, e o subtilă observație a romancierei Nathalie Sarraute, formulată spre sfîrșitul anilor '50 (în *Vîrsta bănuiei*): "Așa cum tehnica fotografică a invadat și exploatat teritoriile părăsite de pictură, tot așa cinematograful adună și perfecționează elementele la care renunță romanul. Cititorul, în loc să pretindă romanului un divertisment facil — lucru pe care romanul bun i l-a refuzat de cele mai multe ori — își poate satisface prin cinematograful, fără efort și fără o inutilă pierdere de timp, gustul pentru personajul «viu», aplecarea pentru istorisirile adevărate. Nu mai puțin adevărat, însă, e totuși faptul că și cinematograful pare amenințat, la rîndul său. «Bănuiala» de care suferă romanul pare să-l molipsească. Cum să explicăm, altfel, neliniștea pe care, urmînd exemplul romancierilor, o simt anumiți regizori, și care îi îndeamnă pe aceștia să facă filme la persoana întîi, introducînd ochiul unui martor sau vocea unui povestitor?". Și Nathalie Sarraute își continuă intervenția pentru a-i stabili concluzia: "Astfel, dacă examinăm situația actuală, sîntem ispitiți să repetăm superba expresie a lui Stendhal: «Geniul bănuiei a venit pe lume!» Iată-ne așadar, intrați în «vîrsta bănuiei»".

Robbe-Grillet va depăși această caracterizare generică, precizînd: "Epoca actuală e mai curînd aceea a numărului matricol". (Evident, primii care știu ceva în materie sînt elevii și pușcăriașii!) Pentru Robbe-Grillet, "lumea nu e nici semnificativă, nici absurdă: pur și simplu, ea este". În universul romanesc și cinematografic al viitorului, gesturile și obiectele vor fi "acolo", înainte de a fi "ceva", ele nu vor mai conține ceea ce Roland Barthes numea "inima romantică a lucrurilor". Pe scurt, pentru a înțelege "teoria" și "poetica" robbe-grilletiană e suficient să le rezumăm în esența unui crez astfel sintetizat de autor: este nelegitim și arbitrar să scriem, de pildă, "marea surîde", pentru că marea nu are gură și, în consecință, nu poate surîde; legitim, în schimb, e să se spună "marea e albastră", pentru că ea este efectiv ca atare. (Pe de altă parte, Robbe-Grillet ne minte de la obraz, susținînd că Marienbad e o localitate imaginară, de negăsit pe hartă: o simplă consultare a unui atlas sau a unei enciclopedii restabilește

adevărul, fiindcă Marienbad există, astăzi se numește Mariánské Lázně, un fel de Băi Herculane ale Boemiei, la nu mulți kilometri de Karlsbad sau Karlovy Vary, stațiune termală, celebră încă de pe vremea lui Franz Josef). Revenind la mare, păcat că Robbe-Grillet, cu noua sa obiectivitate, nu a putut să asculte butada unuia dintre cei mai importanți critici literari de la noi care, pe bună dreptate, susține în fața celor dispuși să-l asculte: "*Marea Neagră nu-i albastră, ci e verde!*" (obiectivitate veche).

Este notoriu astăzi faptul că pentru Robbe-Grillet scriitorii, de romane îndeosebi, nu sînt nici demiurgi, nici zei, nici dumnezei, ca să ateste, cu un dar al ubicuității și al cuprinderii "totalității" lumii — relativ uitatul, astăzi, scriitor francez anulează, prin mentalitatea sa, însăși vloga creativității artistului. Dar e nevoie, oare, să-l amintim pe concetățeanul său, Emile Cioran, care spune că scriitorul, artistul, în actul creației sale, nu numai că îl sfidează, ci îl și depășește pe Dumnezeu? Nu e nevoie. În schimb, merită să fie invocat Lucian Blaga, pe care l-ar fi rănit în însăși inima gândirii sale orice considerație a adeptilor "școlii privirii", profund ostilă definiției blagiene a omului, ca "animal metaforizant".

Văzînd filmul lui Robbe-Grillet-Resnais, Blaga s-ar fi întristat, pe de o parte, și, pe de altă parte, și-ar fi îmbogățit, în 1937, exemplele de "metaforism", de "catacreză", de "imediatomanie", de "creație ca simplă visare" și chiar de banal manierism. Mai mult, într-un plan, firește ideal, și dacă mi se îngăduie propunerea, al unei posibile "*esthetics fiction*" (de îndată ce există "mituri estetice"), Blaga a anticipat și chiar a scris cronică la Marienbad, cu un sfert de secol înainte de apariția peliculei. Nu trebuie luat drept o simplă întîmplare faptul că premergătorii celor doi Alaini sînt tot francezi, reprezentînd aversul unei medalii pe care cineștii în cauză nu fac decît să o întoarcă pe fața cealaltă. Căci tocmai în opera lui Mallarmé și în aceea a lui Valéry, Blaga dibuiește cele mai elocvente pilde de metaforism: "*Obiectul e înconjurat de o ciudată opreliște, nemaifiind îngăduit să fie arătat sau descoperit prin expresia directă, ci numai prin circumscriere metaforică. [...]* Ca exemple mai recente pot fi amintite unele metafore ale lui Mallarmé și ale poezilor care l-au urmat. E desigur în acest metaforism un exercițiu intelectual interesant și uneori chiar un joc frumos, dar atât. Iată *«azurul»* lui Mallarmé:

„...L'azur triomphe, et je l'entends qui chante
 Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour
 Nous faire peur avec sa victoire méchante plus
 Et du métal vivant sort en bleus angélus !”

«Azurul» e descompus aici în imagini, cum steaua e descompusă prin analiza spectrală într-un întreg curcubea”.

Comparînd tendința metaforistă cu ghicitorile și cimiturile populare, autorul *Trilogiei culturii* face apel la Paul Valéry și susține, pe bună dreptate, că “se poate afirma fără teamă de a fi contraziși că cimitura noastră populară despre păianjen: «Într-un vîrf de pai/mănăstire de crai» se așază alături de cele mai autentice metafore valeriene». Astfel redus, Valéry îi furnizează filosofului român al culturii, filologic viabile mostre de catacreză, adică de “înfățișare excesivă” a metaforei, “cum ziceau grecii”. “Catacreza circumscrie, dar și întunecă obiectul. Cu ea se ivește un fel de mister artificial sau mai bine zis un *s u r o g a t d e m i s t e r*. În poezie, bunăoară, un Paul Valéry nu e totdeauna străin de aceste mistere de laborator. Trădat de sensul firesc al misterele cosmice, Valéry și le confecționează de multe ori «metodic». Cînd Paul Valéry zice: «Tête complète et parfait diadème, / Je suis en toi le secret changement» — s-ar înțelege numai anevoie că e vorba de «Amiază», dacă nu am avea o indicație anterioară precisă pentru această identificare a obiectului sub imaginile care îl întunecă”.

„Anul trecut la Marienbad“

Cronică blagiană (imaginară)

„Imediatul”, cu obiectele sale, sensibile, concrete, din filmul lui Resnais și Robbe-Grillet, se integrează neîndoios în actele creatoare de cultură ale omului; el se integrează ca furnizor de material și e cert că actul creator nu se poate scuti de oficiile și asistența imediatului, adică de aceea a concretului: palatul—palace internațional, imens, baroc, cu ornamente fastuoase dar reci; un univers de marmoră, de arabescuri în stucatură, de podoabe aurite, de statui, de persoane în atitudini fixe. De aici nu urmează, însă, că spiritul uman ar avea dreptul să prefacă imediatul, concretul, în orizont unic și definitiv al său. Lucrurile — persoane în atitudini statuale, „etrusce”, cum scrie un filmolog contemporan, gesturi, hotelul și sălile sale, pareul și statuia, reprezentarea de teatru, tragerea cu pistolul, jocul cu chibriturile, dansul, camera lui „A” — sînt „acolo” în esența lor ontologică, în felul de a fi în sine, în afara unei semnificații lumești, terestre. Numai că fixarea unilaterală asupra „imediatului” dat nu e mai puțin piezișă decît vasalitatea față de transcendență. Trăirea întru și pentru imediat duce, pe altă cale, și pornind de la celălalt capăt, la

aceeași negare a existenței umane, la o negare a destinului creator. În chip normal, materialul concret și imediat al sensibilității și trăirii noastre nu e decît material, material care servește la plămîni de intenție revelatorie, și cadre stilistice, dar care nu poate fi scop în sine. A te fixa asupra imediatului ca scop în sine — cum par a face autorii *Anului trecut la Marienbad* — înseamnă a suprima dinamica subterană a materiei stilistice și a te sustrage chemării revelatorii. Vom recunoaște, însă, numaidecît, că o fixare absorbantă asupra imediatului nici nu e cu putință omului, decît ca un inefectiv postulat teoretic. Acest postulat a izbutit totuși să deruteze, întrucîtva și vremelnic, pe anume creatori de cultură, ca în cazul de față. Epocile de derută provocată de aplecarea pasionată asupra „concretului”, a „obiectivității”, se caracterizează prin dezagregare stilistică și prin anarhie spirituală (partea a doua a secolului al XIX-lea; empirismul pur în filosofie și știință, psihologismul bergsonian, de care, totuși, autorii noștri scapă răsturnîndu-le cu capul în jos).

Obiectul concret, aflat „acolo”, nu poate fi, totuși, în nici un fel cojit de toate acele sporuri nonimEDIATE, nonconcrete, pe care i le adăugăm, fără să știm și fără să vrem. Concretul e ca ceapa cu nenumărate coji a lui Peer Gynt. El nu e susceptibil de a fi redat ca extract pur. Artistul, care vrea să reducă actul creator la reproducerea, la descrierea materiei fizice, a realității fizice, care exclude — cum susține neapărat, teoretic, Alain Robbe-Grillet — un „raport interior—exterior” și care prevede doar un sistem unic „stabilit de actul perceptiv ce prezintă pe toate fețele o suprafață intactă, astfel încît să nu îngăduie puțința nici unui ipotetic înăuntru”, un asemenea artist va ajunge la un moment dat să înțeleagă că încercarea sa e inutilă și că el s-a afirmat tot timpul, de fapt, ca un creator „fără voie”. Gogorița imediatului (unul fi mai spun pretențios, și găunos, autenticul) a intervenit astfel ca un postulat steril, în felurite chipuri, pentru a abate pe om de la destinul său creator. Ca extract pur, „immediatul”, noua obiectivitate, au fost, sînt și vor fi o utopie. Nu e mai puțin adevărat că printr-o fixare asupra imediatului, ca postulat, omul își retează, sau cel puțin încearcă să-și reteze orizontul specific uman. Immediatul, concretul, realitatea fizică sînt predestinate unei singure slujbe, în artă: ele nu pot fi decît un mare izvor de material, utilizabil în transfigurările creatoare. A te opri definitiv în fața imediatului ca scop — camera care „privește”, care descrie, care înregistrează — e totuna cu a îmbrînci destinul uman într-un impas, vremelnic ce-i drept — nici un an măcar (la Marienbad!) —, dar impas.

Întrerup, pentru un moment, fluxul acestui „colaj—montaj — parafrază” pentru a sublinia cum Blaga admite că și artistul care postulează concretul, pînă la urmă, e în stare să obțină „fără de voie”, o operă de artă. Așadar, fixarea absorbantă asupra imediatului, și în *Anul trecut la Marienbad*, se vedește a fi ceea ce realmente este: reflexul unui „inefectiv postulat teoretic”. Steril în cîmpul de forță al propriei sale poetici, Robbe-Grillet o depășește tocmai pentru că este, poate să fie, uneori, artist. Așa se explică de ce cei mai mulți dintre spectatori (cu precădere intelectuali) s-au pomenit și recunoscut vrăjiți, captivați,

în fața filmului. De ce? În răspunsul la această întrebare zace, cred, posibilitatea unei specifice modalități de a minți prin cinematograful, de a profita de credulitatea publicului, implicînd și psihologia, dincolo de simplul "comportament", dar strecurată pe căi ocolite. Mai mult, așa cum scria Guido Aristarco după prezentarea filmului la Festivalul venețian: „*M a r i e n b a d* e deschis tuturor miturilor: e un film care nu comportă nici alegorii, nici simboluri, ci posibilități de simboluri: un fel de contemplare, de meditație în jurul unui obiect". Și tot Aristarco mai observă, cu acuitate: "Dacă ne uităm atent, mecanicitatea structurală a repetiției, amestecul de timp și spațiu obținut prin montaj și prin alternanța de cîmpuri și contracîmpuri, cu tăieturi bruște și nete, rezultă ca fiind pe cît de facile, pe atît de evidente, atît în scenariu, cît și în film, care ar pretinde că este un «documentar despre o statuie», avînd drept semnificație non-semnificația: absența siguranței și a perspectivei, în dicțiunea robbe-grilletiană, însușită apoi de Resnais. Își mai face loc, în sfîrșit, bănuiala că ar exista intenția de a restrînge discursul la unul, mai limitat, al cinematografului înțeles ca artă figurativă; de fapt, chiar și un Albertazzi, actor mediocru, ba de-a dreptul inexistent, își poate desfășura «rolul»; iar Delphine Seyrig — departe de a fi o nouă Louise Brooks — poate fi asemănată doar cu un superb manechin". În ce constă "trucul", manevra sau manipularea? Ne „întoarcem la Blaga", care ne vorbește de metaforism și catacreză, de forțarea metaforei prin "întunecarea" obiectului, fie și limpede circumscris, în prealabil:

Catacreza circumscrie, dar și întunecă obiectul. Cu ea se ivește un fel de mister artificial sau mai bine zis un *surogat de mister*. Poetii care adoptă asemenea procedee sînt de obicei spirite raționaliste din cale afară, citadini dezabuzăți, care, pierzînd contactul neprefăcut cu misterul cosmic, își fabrică penibil de metodic un surrogat (și am văzut, mai sus, exemplele oferite de Mallarmé și Valéry, de compania cărora Robbe-Grillet nu are de ce să se simtă deranjat). Funcțiile normale ale metaforei — autorii lui *Marienbad* declară sus și tare că se desolidarizează de ele — sînt fie aceea de a plasticiza, fie aceea de a revela, dar nu aceea de a ține loc de obiect dat. Un obiect *dat* înseamnă prin aspectul său „dat" deja o revelație, (Pasolini avea să se exprime în același sens, modificînd termenii, dar tot în folosul artei, afirmînd că orice persoană și orice obiect, pînă și o piatră albă de riu, reprezintă tot atîtea „enigme".) Oricum, metafora e chemată să sporească volumul revelației, adică să încerce o dezvăluire a laturei de sine ascunsă a obiectului dat. A întuneca ulterior, și încă voit, ceea ce e dat, înseamnă de fapt a lua în răspăr por nirile și drumul cel mai natural cu putință al spiritului uman. Cum „întunecă" Resnais și Robbe-Grillet? Făcîndu-ne să nu știm nimic

despre nimeni. Ce fac personajele cînd se află în altă parte? Nimic. Căci, în altă parte nu există. Nu avem nici o existență, nici înainte, nici după. Nu avem decît „un aici și un acum”. Vrînd sau nevrînd, cei doi autori francezi ne barează privirea cu obiecte și personaje „statuare”, dublîndu-le prin metafore abuzive, dar acesta nu este un moment serios și rodnic în drumul spiritului. Iată o operație care nu contează pentru spirit, deși slujbașii ei susțin sus și tare că o săvîrșesc tocmai în numele spiritului. Operația nu duce decît la metafore fără mesaj. Acest uz metaforic — fie el și „fără de voie” — are cel mult aspectele unui „joc”, ale unui joc cu reguli date și cu trucuri, pe care și le însușește oricine degrabă prin autodresaj, dar nimic dintr-o necesitate organică.

Marienbad, am văzut și cu concursul lui Aristarco, e deschis tuturor miturilor, dar una dintre cele mai interesante și învoalte înfloriri ale metaforicului este tocmai mitul. Ca și la Robbe-Grillet, pînă la un punct, se poate admite că omul, privit structural și existențial, se găsește într-o situație de două ori precară. El trăiește, pe de o parte, într-o lume concretă, pe care cu mijloacele structural disponibile — printre ele, acelea ale „noului roman”, ale „școlii privirii” sau ale „noului realism” (a nu se confunda, neapărat, cu neorealismul) — nu o poate exprima; iar, pe de altă parte, el, omul, trăiește în *orizontul misterului*, pe care însă nu-l poate revela. Metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă îndreptarea, corectura acestei situații de două ori precară... Metafora nu poate fi deci numai obiectul de cercetare și de analiză al „poeticii” sau al „stilisticii”, ce figurează în programele școlare; importanța ei se proiectează imensă pe zările meditației. Metafora este a doua emisferă prin care se rotunjește destinul uman, ea este o dimensiune specială a acestui destin, și ca atare solicită toate eforturile contemplative ale antropologiei și ale metafizicii...

Aspecte ale unui joc, cu reguli date și cu trucuri pe care și le însușește oricine prin autodresaj, anticipa Blaga. Aceeași e concluzia la care ajunge, fără să-l cunoască pe filosoful și poetul român, Guido Aristarco (din păcate pentru el, Aristarco împrumută noțiunea de „epifanie” de la Joyce, definind-o blagian, dar numai la un nivel „plasticizant” al metaforei, drept „ceva care stă pentru altceva”). Profesorul și criticul de la Roma, își enumeră cîteva „noi bănuieli” în legătură cu *Anul trecut la Marienbad*, în plătirea sa pe „marca obiectivității”:

„Bănuiala, înainte de toate, că labirintul din «Marienbad» poate fi înfruntat fără prea multă timiditate: pe măsura ce înaintăm în descoperirea mișunătoarei sale arhitecturi, se simte cum filmul se configurează ca un fel de capcană cituși de puțin complicată, dar plină de trape și amăgiri mecanice socotite. Ne putem desfăla și chiar putem rămîne fascinați, într-un prim moment, de curiosul arabesc al filmului; însă toate acestea nu sînt altceva decît rezultatul unui mecanism — dacă vrem, ingenios, sau mai bine zis, abil — care se învîrte în gol. [...] Dar, mai cu seamă, o altă bănuială învîrte «Marienbad»: că filmul este un joc.

un înnoit experiment pentru a ne înloarce la formula artei pentru artă, admitând că în fața unui atare film s-ar putea vorbi de artă. De data aceasta, bănuiala devine de-a dreptul certitudine : că e pe cit de ușor, pe atit de comed să refuzi orice perspectivă, să suspenzi orice «judecată», să pui «totul în paranteză». Unde perspectiva nu trebuie, firește, înțeleasă ca «mesaj», cu care o confundă o anumită critică vulgară. În confuzie au căzut, de asemenea, și anumiți membri ai juriului venețian : aceia care și-au dat votul lui «Marienbad» (premiul, se știe, a fost acordat pe bază de majoritate), «pentru contribuția sa la limbajul cinematografic și pentru strălucirea stilistică a unei lumi în care realitatea și imaginația coexistă într-o nouă dimensiune spațială și temporală». Nouă dimensiune spațială și temporală? Am văzut că o asemenea noutate, aici, presupusă, e strîns legată de nașterea cinematografului și de literatura contemporană acestei nașteri. Strălucire stilistică a unei lumi? N-ar trebui, oare, să se vorbească, în orice caz, de felul cum e redată stilistic această lume? Se naște, astfel, dubiul că tocmai «strălucirea» nu a stilului, ci a unei atari «lumi» a fost cea care a subjugat pe acei critici ce, pe de altă parte, nici măcar nu l-au citat pe Robbe-Grillet, în motivația lor. Știm unde duce eliminarea perspectivei, a direcției de dezvoltare, a determinărilor sociale : la anistorismul ființei ontologice... «Conținutul acestei sustrageri, al acestei fugi din fața realității prezentului, e doar un mit al nimicului : fuga de conținutul social al timpului implică în mod necesar o distrugere — învăluită în forme mistice umflate în mituri — a oricărui conținut uman». Și nu e deloc o întâmplare că «Marienbad», ca și «Hiroshima, mon amour» (ca să nu mai vorbim de «nouvelle vague», cu izvoare ideologice analoge), această lipsă de perspectivă, de semnificații, aceste căi indicate pentru un cinematograf viitor — sînt odrasle, de aceeași vîrstă, ale Franței lui De Gaulle".

La toate acestea, mi-aș îngădui să adaug, în încheierea "dosarului" *Marienbad*, două lucruri. Primul: fascinația posibilă ("hipnoza", îi spune, pueril, Boussinot) a filmului provine nemijlocit din însăși forța expresivă a instrumentelor de comunicare, specifice, ale cinematografului; firește, așa cum sînt ele puse în poziție de tragere și organizate de autori, dar cu o încărcătură de "mister" prealabilă (aș zice, "în sine"), pentru că Godard, comandantul eșalonului, se va delecta susținînd că aparatul de luat vederi poartă în pîntece ideologia burgheză a celor care l-au născocit (și, mai ales, a celor pentru care a fost născocit), nimic nu ne interzice să afirmăm, simetric, că aparatul de luat vederi este purtător de poezie! Nu e la fel, oare, și cu teatrul? O scenă menținută în întuneric, pe deasupra căreia se plimbă pe catalige de lumină (electrică) un spot rotund — nu-i așa că e în stare să dea fiori? Nu era, oare, tocmai acesta programul "poeticii" unui Gordon Craig? Sau o orchestră, după acordaj, cînd candelabrele sălii de concert

s-au stins și se așteaptă atacul dirijorului? Iar în celebrul său teatru muzical de la Bayreuth, Wagner nu numea, oare, locașul orchestrei — "golf mistic"? *Marienbad* este, desigur, rezultatul unei încercări de "avangardă" — ceea ce a și rămas, dealtfel — în care unealta a avut aceeași importanță ca și mînuitorii săi; oricum, un experiment irepetabil — deși mecanismul, după cum am văzut, nu-i deloc greu de însușit — și cu foarte puțini epigoni, ceea ce a și dovedit sfertul de secol ce i-a urmat. Repetabil, totuși, dar numai ca parodic, fapt sesizat în 1983 cu oarecare brio de un român: Nicolae Caranfil, pe atunci student în anul III regie, exersîndu-se pe un text al lui Teodor Mazilu, în *Ce frumos e la Veneția, toamna*, la rigoare un veritabil *Anul trecut la (cofetăria) Veneția...*

A doua observație e aproape un corolar al celei dintîi: nu țin morțiș să neg calitatea de artist a lui Resnais, atunci cînd nu face pe intelectualul în contul altora, un artist nu de prim rang, totuși, cum exaltă francezii tot ce e "qualité française"; cu atît mai puțin aș nega o asemenea posibilitate, de a fi artist, lui Robbe-Grillet, pe care am avut senzația că-l surprind în cîteva ipostaze (nu doar poze) de poet, și anume în propriul său debut de autor, *L'Immortelle* (*Nemuritoarea*, 1963)...

„Nemuritoarea“

... chiar dacă, nici de data aceasta, Alain Robbe-Grillet nu se abține de la a comite mici șiretlicuri de limbaj, menite fie să-l deruteze, fie să-l încînte pe spectator, mai precis să-l neliniștească (elegiac). De prisos să mai remarc, personajele sînt indicate tot prin simple inițiale: „L“, femeia („nemuritoarea“), „N“ (bărbatul), „M“ (probabil soțul, tot „M“, așadar, ca în *Marienbad*), dar, „progress in work“, și un anticar, și o prietenă. De asemenea, anumite mișcări de aparat, anumite reiterări (însoțite de modificări imperceptibile) ale unor imagini și, se înțelege de la sine, anumite soluții de montaj, prin care filmul se desparte în bună măsură și în mod fericit, cred, de cinea-romanul *L'immortelle* (apărut în același an, 1963) de la care își luase zborul (autonom).

Ce s-a întâmplat? S-a întâmplat că Robbe-Grillet — cu toată fervoarea „scriiturii” sale — nu s-a mai limitat la „punerea în figură” a unor „statui etrusce”, ci a dat o față umană propriei sale narațiuni, propriilor sale plăsmuiri de fantezie. *Nemuritoarea* este povestea unui dor fără margini al unui bărbat de o femeie, un dor pe care moartea acesteia îl amplifică, iar moartea lui, a bărbatului îl face posibil de povestit: „*Să devenim imagine ne e dat numai prin moarte*”, notează Fernando Trebbi în capitolul „Transparența cinematografică” din substanțialul eseu dedicat operei filmice a lui Alain Robbe-Grillet (*La trasparenza cinematografica, saggio su A. Robbe-Grillet*, Pàtron Editore, Bologna, 1973), ecou inconștient probabil al lui Pasolini: „*Este așadar absolut necesar să murim, deoarece atîta timp cît sîntem vii, sîntem lipsiți de sens. [...] Moartea efectuează un montaj fulgerător al vieții noastre*”. Iar în altă parte, așa cum am mai citat: „*Ori sîntem nemuritori și inexprimați, ori ne exprimăm și murim*”, frază corectată apoi în varianta: „*Ori ne exprimăm și murim, ori rămînem inexprimați și nemuritori*”. Această alternativă e foarte apropiată de filmul lui Robbe-Grillet, mai apropiată decît apare la prima lectură, fiindcă într-adevăr, el, bărbatul „N”, profesorul francez descins la Istanbul, se exprimă și moare, în timp ce ea, „L”, refuză să se exprime (nu se lasă exprimată) și de aceea se păstrează nemuritoare. Am apucat să amintesc că ne aflăm la Istanbul, deci într-un oraș istoricește verificabil, cu Bosforul și minaretele sale, dar și cu „misterul” său, greu de sesizat, de capitală între două lumi. Nu mai avem dinaintea noastră un edificiu masiv, luxos și lugubru, în care coridoarele se succed unul după altul și nici parcul „à la française”, geometric și vădov de vegetație, din *Marieband*. Facem, în schimb, cunoștință cu Istanbulul ca „realitate fizică”, ba la început și la sfîrșit chiar cu cîte o imagine turistică, de carte poștală ilustrată a vechiului Bizanț; între copertele acestea, însă, ce-i drept, autorul alternează îndelungi panoramice cu rursuri limitate, cu fragmente mai mult ori mai puțin detașate, izolate pentru a dubla starea de taină, de enigmă. Totuși, în locul unei scenografii scoase în afara timpului și a spațiului, pulsează în film, deși numai în ritmuri controlate strict de cineast, viața unei metropole avînd rol de fundal, misterios se înțelege, dar nu inert. Într-un asemenea decor natural (nelăsat intact de Robbe-Grillet)

se mișcă personajele, care, și ele, oricât de hieratic tăiate le-ar fi nexurile cu locurile și cu istoria, au o evidentă grosime psihologică, nu foarte străină de aceea a romanului tradițional. Chiar dacă se numesc „L”, „N” sau „M”, ele nu sînt pure și simple „numere matricole”; de data aceasta lectura filmică a lui Robbe-Grillet nu mai e ortodoxă de rit „école du regard”, și actorii („N”, un intelectual diletant, însuși Jacques Doniol-Valcroze, redactorul șef al revistei „Cahiers du Cinema”, dar mai ales ea, „L”, Françoise Brion, nu au doar „fizicul rolului”, ci și un farmec ascuns, sugerat cu o eficace discreție) pun asupra filmului întreg o pecete proprie, distinctă. *L'Immortelle* marchează o „umanizare” sau, mai corect spus, o „re-umanizare” a autorului, care izbuteste să creeze, aici, cel puțin pe alocuri, momente de lirism autentic, învîrstat de fine nervuri nostalgice, iar după (reală?, presupusă?) moartea Femeii, intonează cu voce sufocată o elegie fără capăt.

Pe lângă fenomenele arătate, mai apare ceva, spre deosebire de *Marienbad*: „obiectul în descompunere”, adică — potrivit aserțiunii lui Roland Barthes — tocmai cel mai puțin agreat de Robbe-Grillet, ceea ce îl constrînge pe scriitorul-cineast „să-și asume din nou o atitudine clasică”, cu alte cuvinte, să acorde obiectelor investitura inefabilului și să devină, împotriva lui însuși, un „mistic”. Citatul eseist Trebbi insistă în această direcție și scrie: „... autorul însuși vorbește de o prezență obstinantă. O astfel de prezență obstinantă, în fapt, a cui prezență este, pînă la urmă? Nu, desigur, a fizicității sau a obiectualității obiectului, căroră li se cunosc bine mijloacele și instrumentele menite să le distrugă; ceea ce rămîne prezent este, prin urmare, inima obiectului, prezența sa, am vrea să spunem prezența sa, ființa sa de dinainte, acel ceva ce face ca obiectul să continue să revină, să fie acolo, ca o ființă credincioasă și îndrăgostită care, alungată, se întoarce și, de fiecare dată, reîntorcîndu-se, se propune nu doar pe sine ca una și aceeași, ci aceeași plus altceva, plus întoarcerea sa, și plus încă ceva, adăugat, ce va face parte din obiectualitatea sa, dar care nu mai e doar această obiectualitate, îmbogățindu-se parcă și ea cu o inimă...” și fraza continuă într-un fel de sciogli-lingua. Ce mi se pare important în toată această nevoie de explicare? Că, deoarece tot e vorba de o reîntoarcere, Trebbi — și, odată cu el, Robbe-Grillet — se apropie de viziunea lui Blaga din *Geneza metaforei și sensul culturii*,

ba ajung chiar să acopere, „fără de voce” și străbătînd alte itinerarii, pînă și ecuația metaforei revelatorii: $a + x = b$ unde x nu e decît „îmbogățirea cu o inimă” a obiectului, după o prealabilă coborîre în *adîncuri*, aidoma lui Orfeu.

Repunerea omului (și a umanului) în drepturile lor a făcut din *Nemuritoarea*, de bună seamă, nu o capodoperă, dar o operă prețioasă, în care palpită un suflu (autentic) de viață și de poezie, chiar dacă metaforismul (adică „surogatul de mister”) mai lasă încă urme pe albul de zăpadă al imaginii (probabil o supraexpunere a fotografiei dinadins căutată). Și apoi, deloc neglijabilă rămîne credibilitatea interpreților: Doniol-Valcroze e impecabil în jocul său „comportamentist” („*Pentru cinematograful, ca și pentru psihologia modernă, vertijul, plăcerea, durerea și ura sînt comportamente*”, decide în numele tuturor „priviriștilor” însuși „profetul” lor, Merleau-Ponty), dar cu o microfizionomie din spatele căreia răzbate o tainică, nedeslușită vibrație, pe care n-am citit-o aproape niciodată în revista sa, „*Cahiers du Cinéma*”; nu știu dacă Françoise Brion, soția lui Doniol-Valcroze, trece drept o mare actriță, s-ar părea că nu, dar ea a fost, efectiv, însăși „nemuritoarea”, fascinantă, nostalgic ispititoare, ca o amintire dantescă, frumoasă. Filmul acesta, „*dintre cele mai pretențioase și mai zadarnice ale cinematografului francez*”, se bucură, într-adevăr de întrupările a doi excelenți actori — cum recunoaște Boussinot — care „încearcă să se cunoască de parcă nu s-au văzut nicicînd, și în același timp recunoscîndu-se”. Robbe-Grillet nu crede în chipul uman chiar atîta cît cred Bergman și Antonioni, bunăoară, dar cînd își depășește „poetica” se arată în stare să fie artist, nu dintre cei mai mari, dar artist și martor pasionat al unei drame a iubirii: nu numai obiectele sînt acolo în filmul lui Robbe-Grillet, ci și „iubirile”, și încă îmbogățite cu o inimă...

„Viridiana”

Tot drama unei iubiri, a unei obsesii patologice, stă la rădăcina unicului film (cu excepția paradocumentarului *Las Hurdes*, 1932) realizat în țara sa natală de către Luis Buñuel: *Viridiana* (1961), considerat cea mai specific spaniolă operă a cineastului. Și — dacă, evident, critica franceză a citit *L'Immortelle* în cheie psihanalitică (ba chiar a notat,

nu fără ironie, un fel de reinventare a lui Freud), sugestia cea mai importantă a filmului păstrându-se în faptul că principalul instrument de cunoaștere este *memoria* — *Viridiana* răstoarnă raportul, dă la o parte bariera memoriei (mistice) și, în genere, a iraționalismului, și netezește calea spre o cunoaștere laică, rațională, care nu ocolește instanțele religiei și ale morbidității sexuale, ci le denunță frontal negativitatea și culpele. Rareori film care să fi obținut, ca acesta, un consens atât de larg al criticilor, mai ales după „Palme d'or” de la Cannes (1961) și după interzicerea difuzării în Franța, în Italia și, bineînțeles, în Spania. Considerat capodopera lui Buñuel, făcând parte dintr-o filmografie extrem de bogată și cu numeroase reușite, *Viridiana* a beneficiat, cum era și firesc, de multiple lecturi, iar din punctul de vedere al „culturii” care l-a hrănit, până să devină o veritabilă sinteză națională, sînt pomenite cele mai mari figuri de poeți, prozatori și dramaturgi ai Spaniei, de regi și de inchișitori, și evident de pictori, acestora adăugându-li-se, din afară, Leonardo da Vinci, din pricina celebrei secvențe a „cinei” vagabonzilor, reconstituită cu o sacralitate parodiată după și mai celebra *Cină de taină* (*Cenacolo*) din refectoriul milanez al Santei Maria delle Grazie, secvență (prea) ușor de identificat și comentat. Dintre abundentele poziții asumate de critica internațională, cea mai profund ancorată în dubla realitate a filmului și a societății spaniole postbelice, dar și cea mai pasionată, mai iberic retrăită, mi s-a părut a fi aceea a lui Carlos Fuentes, în *Viridiana e vent'anni di oscurità* (*Viridiana și douăzeci de ani de întuneric*, „Cinema Nuovo”, nr. 155/1962). Virtutea principală a scrierii lui Fuentes stă în efortul de a găsi obârșia situațiilor și a caracterelor din film, nu numai în Spania contemporană, în cei „douăzeci de ani de întuneric” ai lui Franco, ci și în Spania de totdeauna, cu cele douăzeci de secole „de oro y morado” („de aur și de smoală”) ale sale. Cronica-eseu a încă tînărului, pe atunci, literat mexican devine un fel de recapitulare a opiniilor apărute în presa cinematografică și, în același timp, un „model” de critică hispano-americană, mai puțin cunoscută la noi. Coerent cu intenția de a familiariza cititorul cu cît mai multe „voci”, din cît mai multe direcții ale „rozei vînturilor”, îi fac loc aici în traducere integrală, precedînd-o de un scurt rezumat al narațiunii buñueliene.

Un bătrîn *hidalgo*, don Jaime (Fernando Rey), a cărui soție a murit chiar în ziua nunții lor, e obsedat de amintirea acesteia, de o dragoste rămasă în suspensie. El are o nepoată, pe Viridiana (Silvia Pinal), care urmează să devină călugăriță și pe care o invită, înainte de a îmbrăca vâlul, să-i facă o vizită la conac. Tînăra răspunde invitației: don Jaime o narcotizează, spunîndu-i a doua zi că a deflorat-o în somn, faptă intenționată, dar nu și tradusă în practică. Îngrozită, Viridiana vrea să se întoarcă imediat la mănăstire, dar află că unchiul ei s-a spînzurat. Rămîne, astfel, la *estancia*, la moșie, spre a se dedica „operelor de binefacere”, ca o credincioasă laică, fără să renunțe, însă la elucubrațiile sale mistice. Dușmanul hotărît al acestora din urmă se arată a fi arhitectul Jorge, vărul Viridiane (Francisco Rabal), spirit rațional, care va reazeza totul pe alte temelii, destrămînd și iluzoria acțiune filantropică de oblăduire a vagabonzilor și cerșetorilor, adunați de Viridiana la „curte” și care se vor răzvrăti apoi, organizînd orgia construită figurativ, de Buñuel, ca o „cină de taină”. În final, calmul se întoarce în mini-Escorialul ce urmează a fi administrat cu eficace chibzuință de către Jorge, asistat de slujnica-ibovnică Ramona (Margarita Lozano — pentru cei care au uitat: Vitoria Lipan din filmul lui Mircea Mureșan *Baltagul*) și de Viridiana însăși, convertită la o viață „terestră”, seculară: ideea viitorului „menaj în trei” e sugerată de imaginea domestică a jocului de cărți, *tute*, un fel de Popa Prostu', un tablou „de familie” de care, în încheierea filmului, aparatul de luat vederi se ferește retrăgîndu-se încet, după ce Jorge îi spune, nu fără tîlc, Viridiane: „N-o să mă credeți, dar din prima clipă în care v-am văzut, mi-am zis: — Verișoara mea, Viridiana, are să joace, pînă la urmă, Popa Prostu' cu mine!” Dar acest tîlc e unul existențial, limitat; mai importante sînt, în schimb, tîlcurile desprinse de Carlos Fuentes din *Viridiana* lui Buñuel, operă decis, antireligioasă și anticapitalistă:

„Ce neglijate sînt cîmpurile, unchiule!” „Da, Viridiana. Sînt douăzeci de ani de cînd burulenile au năpădit totul». *Încă din aceste replici inițiale ale operei sale cele mai recente, care e și capodopera sa, Luis Buñuel ne dezvăluie existența unui timp (douăzeci de ani) și ne plasează într-un spațiu (lumea spaniolă) care, în succesiunea de imagini violente și bogate, vor trebui să lumineze această «pleoapă albă» a ecranului cu o experiență artistică neobișnuită pentru cinematograf. Acest mijloc, acest instrument, poate cel mai intens dintre toate, înzestrat cu cea mai directă capacitate de comunicare expresivă, pare a fi — în mod paradoxal — și*

cel mai labil, osîndit, cum este, la eroziunea timpului, a modei, a gusturilor. Conjugat la prezent, cinematograful divorțează de viitor; tot adunînd, cu adeziune și intensitate, imaginea zilei de azi, ajunge epuizat la hotarele zilei de mîine; experiență directă, el ignoră detașarea, evaluarea critică, instrumentele re-credrii, ale experienței reinnoite, de care dispun literatura, teatrul, artile plastice.

Toți marii cineaști au căutat un răspuns la această dramă a expresiei în luptă cu timpul, a caducității imaginii cinematografice față de permanența expresiei artistice, a impresiei directe opuse posibilității de a recrea în chip mediat. Dacă cinematograful, îndeobște, se mulțumește să vadă lucrurile nemijlocite și oamenii, și se oprește la atît, satisfăcînd funcția elementară de martor, marii autori cinematografici au pretins nu numai să vadă, ci și să descompună materia văzută, să-i redea esențialul, cu alte cuvinte să recreeze realitatea: a deschide porțile celei de-a doua viziuni a lucrurilor, porți care se deschid, la rîndul lor, spre o a treia viziune: nu există o realitate simplă, nu există materie evidentă, nu există relații imuabile; și arta, deci și cinematograful, atunci cînd e artă, sînt dialectice.

Luis Buñuel este singurul mare autor cinematografic al neamurilor și limbii noastre. Prigonit de exil, de nevoi, de cerințele comerciale ale producției, el s-a păstrat mereu credincios materiei sale artistice, viziunii sale asupra omului modern — o fidelitate adeseori exprimată prin excludere: ceea ce nu e prezent e ceea ce contează mai mult, în măsura în care luminează convenționalul (produsele de serie comandate artistului) care e acolo, prezent. În filmele sale — «Virsta de aur», «Las Hurdes» («Pămînt fără pîine»), «Uitații», «El», «Robinson Crusoe» — Buñuel conduce cinematograful spre tărîmurile expresiei: descoperirea și redarea realității esențiale a lumii moderne obțin, prin el, în cinematograf, nivelul atins în teatru de Brecht. La amîndoi, înnoirea derivă din materia dedusă cu forța din realitate; forma e expresia firească a unei atari materii. Nu se poate susține același lucru despre un Resnais sau despre un Antonioni, la care descoperirea formală e impusă materiei. Adecvarea la realitatea aleasă (pînă la a se integra total în aceasta) și forma de expresie a realității ajung acum, la Buñuel, cu «Viridianas» la totalitatea perfectă — de netransferat, irepetabilă, dar posibil de reinnoit prin experiența celui căruia opera îi e destinată — a capodoperei.

Aceasta e Spania și aceștia sînt cei douăzeci de ani de întuneric ai ei. Dar e și toată Spania, cele douăzeci de secole ale sale «de oro y morado», de exaltare și agonie, de mituri și realitate, de creație pasionată, invariabil însoțită de o morbidă anxietate de a nega și distruge creația însăși: nicicînd într-un film, nu a sintetizat un autor întreaga semnificație a unei culturi, ca Buñuel în «Viridianas». Între zidul alb al rațiunii și al visului, al fraternității și al umanismului, și zidul negru al barbariei și al superstiției, al singelui și al terorii, cavalerul rădăcilor își urmează nesfîrșitul său drum: în ochi îi strălucește tîndrul ideal; de pe umăr pînă pe piept îi atîrnă veșmintele sffrîtcate ale cavaleriei în decădere; de mizeriile coapse al Rosinantei se agață pitici și bufoni, poliști și cerșetori, prostituate și invertiți, călugări și preoți. Și fiecare din ei îi va da un brînci lui Don Quijote făcîndu-l să cadă din sa, călelîndu-l în picioare, îi va lua locul în jîlful de Cavaler, va fi strivit, la rîndul său, de cerșetorul următor, de următorul codoș.

Cine e Don Quijote? Toți și nimeni: în «Viridianas», fiecare personaj ar putea să fie celălalt: călugărița e prostituata, prostituata — un cerșetor, cerșetorul un codoș, codoșul o slujnică. Șancho luptă cu morile de vînt; Cavalerul numără căpățînile de usturoi din desagă. Cine e Don Quijote? Este

unchiul, bătrînul hidalgo cu cîmpurile necultivate : soarele a apus, pentru totdeauna, pe vechile domenii imperiale : aventura a dispărut de pe drumuri, iar Dulcineea a murit. De la ea rămîn doar obiectele și cultul lor fetișist : Dulcineea e un pantofior de mătase, un corset încheiat peste pîntecul vested al bătrînului hidalgo. Dulcineea e o novice care se întoarce în casa unchiului ei, ca să-și ia rămas bun înainte de a îmbrăca vălul de călugăriță. Don Quijote părăsește scutul și lighenașul de bărbier pentru a se masca în Don Juan ; dar Don Juan nu iubeste femeile decît ca reflex al propriei vanități, obținută prin ele. Don Juan, neputinciosul, nu poate realiza în carnea dragostei ceea ce Don Quijote realizează în ideal : lipsit de una și de cealaltă, unicul gest de autodeterminare, de autodisponibilitate, e sinuciderea.

Don Quijote e o novice, Viridiana, care abandonează mîndstirea pentru a face bine omenirii : va aduna cerșetorii satului, îi va mîna la casa feudală a stăpînului, și tot ca Don Quijote, după ce i-a slobozit pe ocași, va fi batjocorită de ei și, în plus, violată. Dar, în timp ce Don Quijote parcurgea drumul vechii lumi feudale spre lumea umanismului, acest Quijote în fustă înaintea de-a-ndărăteala, pînă în evul mediu : simbolurile aventurii sale, păstrate cu gelozie într-un bagaj lipsit de vanitate, sînt crucea, ciocanul, cuiele, coroana de spini. Crist aparține trecutului, iar căderea lui impune, desigur, să mergi de-a-ndărăteala. La ce servesc catrafusele pe care Viridiana le duce în bagajul ei, din care le scoate ? O fetiță, în secvența finală a filmului, descoperă taina : ca să-și împungă degetele. Fetița arvîrle coroana de spini în foc. Quijote-Viridiana rămîne dezarmată în lumea oamenilor, fără altă apărare decît propria sa omenie.

Cine e Don Quijote ? E juniorul, Jorge, care asumă ambiguitatea cavalierului preșchimbat în scutier pentru a-și putea rîde de propria imagine de hidalgo. O batjocură clinică, amară : scutierul ar vrea să încalce din nou calul, dar iapa a murit : oasele sale calcinate, feasta sa devoră colbul Castiliei. Sancho fără inocență, Quijote fără ideal : un pungaș care îmbracă podoabele stăpînului, un stăpîn lipsit de propria lance : o Spanie a cerșetorilor mascați și a domnilor cerșind. Dulcineea e Teresa Pançhă. Și tot acolo e Maritornes : slujnica hidalgoului. Întunecata Maritornes care s-a suit veselă în căruța Renașterii și a obținut o călătorie în lumea nouă ; care a rîs, a făcut dragoste, a bîdut, a existat în toate sensurile și a coborît din cocie pentru a se pomeni îndărătul punctului ei de plecare : din nou în lumea veche, servitoare feudală, dar o lume lipsită de naturalețea de dinainte : o vîrstă de mijloc trecută în caricatură, de carton, și care cunoaște viața simfurilor, dar face totul spre a o ascunde. Maritornes se dăruia cu bucurie : noul personaj se oferă, în schimb, numai silit ; iar în așternut întîlnește doar o „geroasă” dovadă de impotență, de violare austeră și carnavalescă deopotrivă : sărbătoarea Spaniei răsună a gol pe coridoarele Escorialului sau în Valle de los Caidos (n.r. italiene : stîngaciul și elefantiazicul mausoleu construit de Caudillo în cinstea căzuților falangiști) : mormîntul Spaniei e un dans arzător, un răspuns șăgalnic. Filip II și Goya umblă finîndu-se de mînd.

Un răspuns — un răspuns la întrebările vieții spaniole — este, sub anumite aspecte, marele film al lui Luis Buñuel. Cerșetorii invadează castelul feudal și dau un răspuns al lor lumii domnilor, a ecleziasticilor, a hidalgos-ilor. Răspund cu carnea, cu riglitul, cu vinul, cu dansul, cu vorbe în doi peri, cu hohote de rîs : realitatea lor atroce este unicul răspuns dat lumii lui Torquemada, a lui Don Juan, a lui Don Quijote : un cerșetor leproș își vîră brațul purulent în agheasmatarul cu apă sfințită : rochia de mireasă a Dulcinei e

murdărită de ocnă și de cheldreacă; grațioasă vanitate a lui Don Juan, frigiditatea reflexului erotic este distrusă de amorul fizic, complet, al orbilor și ciungilor; ordinea se frânge atunci când cerșetorii se așază la masă, în castel, și poartă pentru fotografia *Ultimei Cine* — «prima cind» a umiliților — unde Leonardo se transformă în Murillo.

Pufină vreme — câteva ceasuri din noapte — durează anarhicul festin al cerșetorilor. Când Viridiana și Jorge se întorc la casa feudală și găesc urme de vârsături, veselă spartă, sticle goale și veșminte profanate, două iluzii mor deodată: iluzia creștină a Viridiane și iluzia anarhică a cerșetorilor. Ne întoarcem la punctul de plecare: cel mult, am înaintat fără să înaintăm, ne-am mișcat picioarele fără să ne schimbăm locul. Decorul se goleşte. Buñuel a eliminat, cu o singură lovitură, soluția creștină pe care o oferă Viridiana: mintuirea individuală dobândită prin binefaceri, prin filantropie, care izbutesc doar să agraveze conflictele pe care pretind să le rezolve. Și, în același timp, cineastul distruge soluția anarhică a cerșetorilor: asaltul romantic, rebel, dat fortăreței domnilor.

Isolați între patru pereți, singuri, rămân în casă Sfînta, Slujnica și Tîcîlosul: Trinitatea joacă «tute», un joc de cărți, în timp ce un disc de rock-and-roll repetă: «Wipe these tears away» (Ștergeți-vă aceste lacrimi). Tragedia spaniolă se rezolvă jucînd «tute»: două femei și un bărbat încep să joace cu un același pachet de cărți: Viridiana nu mai dispune decît de atributele unei femei, nu le mai are pe acelea ale unei sfînte; Jorge, hidalgo-ul, a postîit-o pe slujnică să stea la masa lui; servitoarea nu știe dacă ea e o doamnă sau dacă, mai degrabă, domnul s-a preschimbă în slugă; în același timp, totuși, cine știe care va fi soarta oferită de pachetul de cărți? Tîcîlosul se poate preschimba în sfînt, sfînta în servitoare, servitoarea în tîcîlos: închiși în solitudinea lor, sub lespedea irațională a lumii spaniole, membrii Trinității pot să-și schimbe măștile și să asume orice identitate: tăiași în afara vieții, inofensivi, teribili, ei sînt actorii unor capricii, fanteze ale monștruoșității. Și totuși, dintre miile de măști, numai una e aceea a omului: într-o zi, unul din ei va adopta această mască, iar în ziua cînd toți trei se vor înțelege să și-o pună... în ziua aceea se vor recunoaște oameni și vor ieși din fortăreața în ruină spre a păși în întîmpinarea semenilor.

Afară, de fapt, într-o secvență beneficiînd de un montaj prodigios, vocile celor care imploră, ale celor care cîntă «Ave Maria» sînt amestecate, lovite, biciuite de brațele și de mîinile care, în tăcere, construiesc mobilele, adună merindea, rînduiesc cărămizile. În acest contrapunct de imagini, fără a fi nevoie de vreun cuvînt, Luis Buñuel spune atît cît trebuie să spună: «Recen la santa y los mendigos; teman a los brazos» («ascundeți-vă pe cerșetori și pe sfîntă; temeți-vă de brațe»). Sinteză a tuturor opozițiilor tematice ale operei lui Buñuel — tandrețea în violență, căderea ca realizare, vechile structuri împotriva celor noi, umanizarea extremelor, perversitatea în inocență —, sinteză a momentelor celor mai luminoase ale culturii spaniole (cea picarescă și Quevedo, Murillo și Goya, Pérez Galdós și Valle Inclán, Cervantes), «Viridiana» reprezintă un alt moment dintre momentele naționale de lumină, un alt mare răspuns popular și realist dat miturilor iraționale ce continuă să întunece viața fărăi. «Viridiana» este pentru mine cea mai bună peliculă de limbă spaniolă, o operă capitală, de o nepuizabilă bogăție.

Patetica și în același timp înduioșătoarea analiză a lui Fuentes este, desigur, precumpănitor conținutistă, ideologică, de antropologie culturală, și în consecință mai puțin

stilistică, estetică. Pentru cei care aşteaptă nerăbdători consideraţii de ordin estetic, un posibil punct de plecare — într-un joc plauzibil de speculaţii — ar putea fi găsit în muzica filmului: de ce Mozart, şi de ce Händel, dacă „reperul” plastic, pictural, e Goya, dincolo de „găselniţa” leonardescă (-murillană) a *Cenacului*? Într-o aparent surprinzătoare apropiere — iscată şi de o presupusă ori reală asemănare fizică dintre Beethoven şi Goya, atribuită ocupaţiei spaniole a Flandrei şi a Țărilor de jos —, Edgar Papu stabilea, într-o conversaţie radiofonică, matca trăsăturilor baroce a muzicii lui Beethoven în decisa influenţă hispanică asupra spaţiului în care se iveşte „titanul de la Bonn”. Prin urmare, fără a mai implica neapărat alte „păcate carnale” ale moşilor şi strămoşilor, mai firesc ar fi fost ca Buñuel, apelînd la interioarele întunecate, cu pereţii lor negri, ca mobilierul „*sub înjunghieturile de lumină crudă ce reduc fiinţele la simple umbre*”, la universul plastic al lui Goya, aragonez, ca şi Buñuel însuşi — să-l însoţească şi să-l împletească pe acesta cu universul sonor al contemporanului (şi „consîngeanului”?!) Beethoven. Aceasta, nu doar în numele pe cît de bizarelor, pe atît de revelatoarelor asociaţii edgarpapuanе, ci şi al unei nevoi stilistice resimţite — în cinematograf — mai ales de urechea lui Luchino Visconti, care i-a împerecheat întotdeauna pe autorii literari — „ecranizaţi” — cu muzicieni (şi pictori) contemporani lor (pe Alfieri din *Oreste* cu Beethoven, pe Thomas Mann cu Mahler, în *Moarte la Veneţia*; pe Camillo Boito cu Verdi, în *Senso*; ca să nu mai pomenim de Ludovic II al Bavariei, atît de prieten cu Wagner, în *Ludwig* etc). Criteriul acesta nu este, nu poate fi obligatoriu, absolut, căci în amintita secvenţă centrală a „Cinei”, bunăoară, evocarea leonardească (complicată prin Murillo) s-ar fi cerut dublată de exponenţi ai așa-numitei „ars nova” şi ai vîrstei contrapunctului, în muzică (sau, pe de altă parte, de compozitori de-un leat cu cei doisprezece noi „apostoli”, cerşetori şi lumenproletari).

E adevărat că şi un Mozart e contemporan cu Goya — născîndu-se după acesta şi murind înaintea sa, cu mult — dar e excentric axei Bonn—Madrid şi apoi nu seamănă, fizic cu Goya, de îndată ce acesta seamăna cu Beethoven! Pe de altă parte, dacă tot avansăm pozitivist, tainean, pe făgaşul trasat de Edgar Papu, se cuvine să ne întrebăm de ce Buñuel, devenit chel şi semănînd cu Picasso, nu a

privilegiat arta acestuia sau, îndeosebi, a fostului său colaborator, Salvador Dalí? Evident, cineastul a preferat o altă manieră de a-și nutri filmul cu vitale sucuri de cultură, spaniolă și europeană, chiar cu riscul de a părea hibrid. Fără a nega eficacitatea cunoscutului „Aleluia” din oratoriul *Messias* al lui Händel, e mai nimerit să mutăm centrul de interes pentru trăsăturile artei buñueliene în altă regiune. Asemenea trăsături, fundamental baroce, ca expresie a geniului spaniol se ascund în patosul ideologico-politic al lui Buñuel, în suferința profundă cu care acesta desfoaie caliciul realității din patria sa sub dictatura franchistă, întemeiată pe două forțe, deopotrivă reacționare: biserica și capitalismul. „Poezia”, lirismul elegiac al Viridianei înseși — suprapus celui maladiv al unchiului Jaime — emană chiar din analiza *politică* a unei situații sociale și economice, și în primul rînd morale. Tot restul, — gustul buñuelian pentru grotesc și sarcastic, deprins și tratat conform „lecției” suprarealiste, soluțiile expresive — derivă din specificitatea tradiției iberice așa cum observa, corect, Georges Sadoul (în des menționatul său *Dicționar al filmelor*): *„Singura mizanscenă pe care Buñuel a realizat-o în Spania sa natală. Regăsim în ea anumite referințe picturale, Goya în primul rînd, dar mai curînd înrudiri cu romancierii care, precum Pérez Galdós sau Valle Inclán au zugrăvit «înalta societate» provincială sub Alfons al XIII-lea în tot grotescul, în răutatea, în bigotismul, în descompunerea sa înaintată. O societate rămasă egală cu ea însăși, după ce a fost confirmată în privilegiile sale de către Franco”*.

„Vaporul alb“

Fără îndoială că și structura unei cărți dedicate artei filmului poate să asculte de nevoia, contrapunctică, a alternării unor colțuri întunecate de existență umană cu altele, mai senine, dacă nu de-a dreptul însorite. Intensul soare mediteranean al Spaniei, după cum am văzut, se modifică în componenta sa dialectică, în „negrul dinaintea ochilor” din anii de obscuritate franchistă. Din Kirghizia sovietică, în schimb, montană și pestriț colorată, cu capitala la Frunze, ne-a venit, luminos și magic, *Vaporul alb*, regizat de Bolot Șiamșiev, după un roman scurt al compa-

triotului său Cinghiz Aitmatov, naratorul, dacă nu preferat, cel puțin foarte iubit de Louis Aragon. Așa cum *Prima rîndunică* gruzină ne rotunjea cunoștințele geografice ducîndu-ne la Poti, tot așa *Vaporul alb* kirghiz ni le întregește, purtîndu-ne pe meleaguri cu totul inedite, neașteptate: căci vaporul și Șiamșiev nu navighează nici în Marea Caspică, nici în Baltica, nici în Marea Neagră, ci pe un lac. Imaginile lui Șiamșiev, cineast crescut la școala documentaristă a lui Aleksandr Zguridi dovedesc că e vorba de un lac de o nespusă frumusețe, Issîk-kul, în apele căruia popesesc, toamna și iarna, lebedele din sud, aducătoare de noroc, și pe țărmurile căruia înfloresc macii, de unde titlul filmului istoric al aceluiasi Șiamșiev, *Macii roșii de la Issîk-kul* (pentru o mai rapidă situare pe hartă: la nu foarte mulți kilometri sud de Alma-Ata, capitala vecinei republici kazahe). Lesne de închipuit, interesul lui Bolot Șiamșiev pentru Issîk-kul e departe de a fi unul turistic sau fotografic-pitoresc; cineastul acesta vivace își străbate de multă vreme patria, în lung și în lat, căutîndu-i identitatea culturală, coborînd la izvoarele ei mitice, confirmînd, din depărtare, enunțul lui Blaga: „*Miturile sînt plăsmuiri de intenție revelatorie, și întîiele mari manifestări ale unei culturi. În această calitate a lor vor purta întotdeauna pecetea unor determinante stilistice; ele vor fi modelate, interior, de categoriile abisale ale unui popor. Miturile se desprind din matricea stilistică a unui neam sau grup de neamuri, întocmai ca și celelalte produse ale culturii*”. Făcînd să conveargă propriile cercetări etno-folclorice în direcția rezultatelor cristalizate narativ în romanul lui Aitmatov, Bolot Șiamșiev întîlnește nu doar unul dintre miturile neamului său, ci însuși „mitul primigen”, mitul național al kirghizilor, cuprins în basmul *Mamei cerboaice cu coarnele rămuroase*, cea din care se trage această seminție asiatică și care sălășluiește tocmai în preajma „binecuvîntatului și veșnicului Issîk-Kul”, așa cum un bunic hitru îi povestește micuțului, istețului său nepot. „Unde începe Issîk-Kul — zice bătrînul — și unde se sfîrșește? Cu neputință de spus: Soarele răsare într-o parte, pe cînd în cealaltă parte domnește încă noaptea. Cîși munți împrejmuiesc Issîk-Kul? Cine poate să-i numere? Și după munții aceștia, cîte alte piscuri se mai înalță semeț, mereu acoperite de zăpadă? Cine poate să le ghicească numărul?” Dar micul elev din clasa întîii a școlii generale nu e fascinat exclusiv de acest gran-

dios spectacol al naturii, el mai are un motiv de admirație la fel de puternic, și anume, acela de a scruta — de la distanță — apele albastre-albastre ale lacului: pe ele plutește „încet și maiestuos, sosind cine știe de unde și îndreptându-se cine știe încotro, vaporul alb”, la bordul căruia — — evocă același bunic — se află tatăl băiețelului, un marinar, nicidecum văzut dar mereu visat, cu dorul mistuitor de a ajunge într-o zi, pe vapor, spre a-și cunoaște părintele și a călători cu el în direcția unor lumi necunoscute și miraculoase”. Astfel, filmul strânge și împletește, oarecum analogic, firele a două căutări, care ajung, pînă la urmă să se suprapună: nostalgia unei conștiințe naționale și aceea a unei conștiințe individuale (de „stare civilă”). În povestirea lor audiovizuală ce învăluie totul nu doar în aura basmului și a visării, ci și în fina rețea psihologică a aparențelor și esențelor, ca la Pirandello, fiindcă, ne reamintesc autorii — Aitmatov, scenaristul, și Șiamșiev, regizorul — tot atît de ușor să-l determini pe copil să creadă în cele două plămui — mama cerboaică și tatăl marinar — „pe cît de nemărginită era dorința lui ca totul să fie așa” („Așa este, dacă vi se pare!”).

Dar copilul nu trăiește în timpuri mitice, ci în prezentul anilor '70, ambiția regizorului fiind tocmai aceea de a concretiza „o trăsătură definitorie” a prozei lui Aitmatov, adică „voința de a lega viața și epopeea națională kirghiză de viața și literatura modernă a Uniunii Republicilor Sovietice, pentru ca fiecare din ele să tragă, una de la cealaltă, hrană și bogăție”. Întocmai declara, în 1977, la Verona, în cadrul unei săptămîni internaționale dedicate „Cinematografului republicilor sovietice”, Șiamșiev însuși, adăugînd: „Există legende și arhaisme ale Kirghiziei ce trebuie cunoscute, pentru a înțelege și cîntări mai bine filmul, deoarece ele îi alcătuiesc premisa culturală indispensabilă. Firește, e foarte greu să exprimi toate acestea prin cinematograf”. Așadar, „naționalitatea”, pe de o parte, „modernitatea”, pe de alta: acestea sînt elementele constitutive ale filmului, juxtapuse inițial, cu intenția de a ajunge la o sinteză finală a lor. O intenție ce rămîne, totuși, neîmplinită. De ce? Pentru că, fără să-și dea seama, probabil, mizînd pe o fuziune spontană a lor, autorii nu izbutesc să obțină o amalgamare a „mitului modern” al vaporului alb (dar Blaga l-ar accepta, probabil, abia ca „mit semnificativ”) și a mitului „trans-semnificativ”

al Mamei Cerboaice. Cel mult, vaporul alb se adaugă, se atașează, în prelungirea „spiritului mitologic” închis în legenda străveche. Însăși desfășurarea evenimentelor se păstrează ambiguă în privința unor situații în care mulți critici văd simburile problematic al filmului: totul e să știm (și să știm a reprezenta), dacă, în ce măsură și cum dezagregarea relațiilor de viață primitive atrage după sine, în mod inevitabil, prăbușirea valorilor mitice și a miturilor „primigenitoare”, dar și dacă, și cât, în această prăbușire, se exprimă o *conditio sine qua non* a civilizației, a progresului, este o chestiune pe care autorii preferă să o ocolească și s-o lase nerezolvată. La drept vorbind, nici nu e exact că o ocolesc, ci mai curînd strecoară o rezolvare negativă, căci iată ce se întîmplă cu micul pionier (expresiv, convingător interpretat de nostimul Nurgazî Sdgaliev): pe măsură ce asimilează universul reînviat în basmele bunicului, el se simte tot mai străin și respins de lumea adulților (coruptă, în ochii lui), „*văzînd cum aceștia, adulții, calcă în picioare valorile în care el crede*”; în semn de protest, micul erou se închide în sine, în „lumea sa imaginară”, vorbește cu ghiozdanul, cu pietrele și cu stîncile în formă de vietăți, cu animalele înseși (cerbii) și cu natura, în genere; iar în final, după barbara ucidere a „Mamei Cerboaice cu coarne rămuroase”, fărădelege împotriva căreia nici bunicul nu e în stare să se răzvrătească, rupe legăturile nu numai cu „societatea” celor mari, ci și cu viața: se lasă să alunece încet în apele rîului, încredințat că se va preschimba în pește (alt basm, alt mit), ajungînd astfel în apele marelui lac și, odată acolo, va întîlni „vaporul alb” al tatălui său...

Și totuși, „noul” e de față în acest film kirghiz. Nu departe de izba familiei fără bărbat — aluzia e, desigur, la fenomenul fetelor-mame, destul de frecvent în Uniunea Sovietică postbelică — se află în plină activitate un șantier, unde autocamioanele de mare tonaj și buldozerele par niște moderne animale fabuloase ajunse într-un colț de natură pînă atunci ferit, intact, și din care de-acum vor fi alungate, implicit, alegoriile străvechii civilizații patriarhale. Se înțelege că — implacabil — o vîrstă istorică se încheie, se stinge, că alta mijeste, și că cea nouă, prezentul, nu poate fi „indoloră”, risipind treptat aburul de „mister” și de „poezie” trans-semnificativă; noul duh al lacului, un duh industrial — căci, vrem sau nu vrem, există! —

adică suprastructura cultural-artistică nu s-a instalat încă, realitatea (orientată marxist) acordând prioritate structurilor. Ceea ce, însă, poate să pară curios — pentru un film sovietic — este faptul că, de data aceasta, copilul, întotdeauna „vector al viitorului”, „regreseză” în timpuri mitice, refuzând parcă înaintarea. Explicația stă, probabil, și în absența verigii pe care o reprezintă tatăl într-o firească succesiune generațională: copilul din *Văporul alb* nu e fiu, ci nepot, plasat sub înrîurirea unui bunic cît se poate de simpatice, dar incapabil să ofere cheia intrării în „timpurile noi”, moderne, întotdeauna mai aspre, mai distanțate de răgazuri pur contemplative, lirice. Bolot Șiamșiev are, însă, meritul de a nu fi manipulat, în fond, figura copilului, respingînd rețetele superproducțiilor hollywoodiene, inclusiv porunca a 7-a dintr-un posibil decalog al lor, compilat de regizorul Duccio Tessari: „*Un copil e neapărat necesar: nu trebuie să aibă mai mult de patru ani, dar trebuie să fie fiu al unor părinți necunoscuți. Publicul se înduioșează, iar atunci cînd, în final, copilul moare, plînge cu siguranță*”. Ce-i drept, copilul din *Văporul alb* are de două ori patru ani, precum și o mamă cunoscută: totuși, drama lui e credibilă și emoționantă (dincolo de orice sentimentalism), în zbaterea sa inocentă de a-și căuta „rădăcinile”, ale neamului său, în accepțiile de patrie și de familie, ale cuvîntului.

În felul acesta, chiar dacă rîvnita sinteză de vechi și nou nu se împlinește pe de-a întregul, filmul lui Șiamșiev — inclusiv în multe din secvențele „moderne”, cele din interiorul casei de birne, cu deosebire — e mîngîiat de o aură ce denotă prezența unei sensibilități de artist. A unui artist dornic să stabilească un raport creator cu matricea culturii naționale, în speță cu cea kirghiză, așa cum au stabilit, rînd pe rînd, uzbekul Ali Kamraev în *Omul urmărește păsările*, gruzinul Gheorghi Danelia în *Afonia*, moldoveanul Emil Loteanu, mai de mult, în *Poienile roșii*, și exemplele, se înțelege, nu se epuizează aici. Oricum, producția cinematografică a U.R.S.S. ar fi simțitor mai palidă, mai puțin colorată și vie, în lipsa donatorilor de sînge proaspăt din studiourile republicilor unionale, ca să folosesc o metaforă banală; și, o dată cu producția de filme, însăși viața culturală și artistică a întregului stat multinațional sovietic.

„Profesiune: reporter“

Oricât de surprinzătoare ar fi să pară o trecere bruscă de la o cultură la alta, de la o civilizație a ochiului, la alta, am ajuns cu propriul meu „muzeu-filmar imaginar“ la *Professione: reporter* (*Profesiune: reporter*, 1975), operă de suverană maturitate a lui Michelangelo Antonioni. Există, pentru o asemenea tranziție, motivații subiective (l-am văzut pentru prima oară, în carne și oase, pe Antonioni în ascensorul unui hotel din Tașkent — era însoțit de Ali Kamraev, care ținea în mână o farfurie plină vîrf cu căpșuni proaspăt culese — în vara lui 1977, cînd am privit tot acolo, *Vaporul alb*, la Festivalul filmului din Asia și America latină). Dar există și motivații obiective, oricît de mediat le-ar fi itinerarul. Și reporterul TV, David Locke, din filmul lui Antonioni e în căutare de identitate, mai exact, simte nevoia unei schimbări, a unei primeniri de identitate, așa cum odinioară, în Japonia, nu puțini pictori — ajunși la o vîrstă de mijloc și pîndiți de primejdia unei înțepeniri în manierism — se strămutau în alte locuri, schimbîndu-și numele. *Vaporul alb* scoate în relief „criza“ unei tranziții de la o societate tradițională, pastorală, la una modernă, industrială; *Profesiune: reporter* face un pas mai departe, analizînd criza de identitate a unui produs tipic pentru societatea post-industrială, și anume a „confesorului public“, a celui care „vede“ în locul nostru, al tuturor, deschizînd „pleoapa albă“ a micului ecran, turn de control al conștiințelor semenilor noștri. Momentul se anunță, neîndoișor, nu doar interesant, ci încărcat de semnificații și premonițiuni neliniștitoare. Pentru cei mai mulți, care nu o cunosc, mi-aș îngădui să pun la îndemînă „fabula“ istorisirii scrise de Mark Peploe și Peter Wollen în colaborare cu regizorul și pe care Michelangelo Antonioni a „recreat-o“ pe ecran (așa cum această „fabulă“ a fost rezumată în citatul *Ghid al filmului*): „Reporterul David Locke îl găsește mort, într-un hotel african, pe traficantul de arme David Robertson, care acționează în favoarea unui Front unitar revoluționar de eliberare. Dezamăgit de experiența sa matrimonială și de propria sa profesiune, reporterul își asumă identitatea lui Robertson și îi parcurge itinerarul prin Europa, însoțit de o tînără hippie, pînă cînd va fi ucis de niște killers, care-l iau drept Robertson însuși“.

Desigur, un asemenea rezumat e cât se poate de eliptic, nu restituie nici măcar esența, „mesajul” sau „tema” unui film mult mai bogat, mai plin de tîlcuri, prime și secunde. Spre a înțelege mai ușor substratul ideologic al operei, e aproape necesar să aflăm intenția autorului: „Astăzi — declară în februarie și întărea, apoi, în iunie 1975, Antonioni — sarcina unui autor cinematografic e de a se confrunta cu problemele, de a atinge toate punctele dureroase, de a căuta tocmai aspectele cele mai controversate și fertile ale realității. [...] Și eu am dorit adeseori să nu fiu cel care sînt, să-mi schimb identitatea pentru a găsi un nou raport cu semenii mei. [...] Consider «Professione: reporter» filmul meu cel mai matur din punct de vedere stilistic [...] și îl socotesc și un film politic, deoarece problematica sa e actuală și consonantă cu dramaticele raporturi ale individului în societatea de azi”. Matur stilistic, dar și politic, îl proclamă și Aristarco — admirator de un sfert de secol al cineastului ferrarez — în aliniatul de încheiere a cronicii sale la film: „Antonioni nu e desigur un regizor marxist în sensul deplin al termenului; cu toate acestea, puțini sînt aceia care, fără a fi marxiști, tind ca el spre marxism, fie și inconștient”. Înainte, însă, pentru a netezi terenul analizei ce duce la o asemenea concluzie, Aristarco scrie că e „oarbă” Natalia Ginzburg, scriitoarea, atunci cînd nu se arată în stare să vadă dincolo de aparențe, în intervenția publicată de revista „Il Mondo” — citată trunchiat în cronică și, onestamente, pe larg, în *Guida al film*, ca un fel de pandant dialectic al judecății pozitive: „Par destul de frumoase primele cincisprezece minute — afirmă Natalia Ginzburg — atunci cînd reporterul David Locke, într-un hotel din Africa, descoperă cadavrul vecinului său de cameră și acceptă să intre nefericirea în propriul său destin. Dar imediat după ce David Locke preia numele și persoana insului mort, filmul se umple, se suprapopulează cu gesturi și chipuri inutile, cu deplasări fără noimă. [...] Astfel, între zadarnice drumuri înainte și înapoi, între hoteluri și dușuri de prisos, moare Jack Nicholson, pentru că el e actorul în acest film, și mi se pare a fi, într-adevăr, un păcat faptul că Antonioni, născut să fie nu vizitator sau turist, ci locuitor, ne-a dat aici o poveste pe care nu o locuiește nicicînd în profunzime, un fel de itinerar turistic, înșesat de o lume din care nu vom ține minte nimic”. La această opinie, reacția lui Guido Aristarco răbufnește aproape violent: „...pentru cine e orb, ca Natalia Ginzburg, în această ocazie,

dar și în altele (de exemplu, în judecarea filmului lui Bresson «Un condamnat la moarte a evadat») — «Profesiune: reporter» devine o «poveste de dragoste» și doar o poveste de dragoste care «seamă cu o carte poștală ilustrată». Dincolo de ocazia polemică, însă, merită să fie reținută, în continuare, argumentarea unei poziții estetice niciodată formulată de Aristarco în termeni atât de clari, ba, aș zice, chiar „conversarea” criticului întru recunoașterea funcției metaforei în film, întru cucerirea „epifaniei” — cum preferă el însuși să scrie, joycean, ca indiciu de artă și de poezie. „Lucrurile spun altceva decât e scris în imediata lor prezență; constatarea e valabilă și pentru limbajul cu totul exemplar, cel mai matur atins până acum de către demult stilistic-maturul Antonioni: specificul său montaj «intelectual», folosirea continuă și lentă a «planului-secvență» și a tăieturilor, opțiunea antinaturalistă operată de el în ceea ce privește zgomotele și vocile, într-o coloană sonoră din care muzica e aproape absentă. Cu ochiul său atent, Antonioni scrutează bezna și caută, pentru a folosi cuvintele lui Joyce, să focalizeze propria sa viziune; în momentul când această focalizare e obținută, el «epifanizează», revelează personajul: sufletul lui Locke — ca și lucrurile, persoanele din preajmă —, propria sa identitate ne întâmpină dezbrăcate de vălurile aparenței. Numai analizând mijloacele de expresie din «Profesiune: reporter» ne putem da seama că, pentru Antonioni, «realitatea primă» nu mai e suficientă; că pe cineast îl interesează astăzi necesitatea de a revela «cea realitate secundă», ascunsă, adică «epifanică», și care e însăși structura, noul «fel de a fi» al cinematografului său; și, prin urmare, și lexical-formal, soluțiile tehnice și expresive atât de îndrăznețe și de avansate, premergătoare în conștiința regizorului, sînt «epifanice», adică nu se sesizează pe loc, ci au capacitatea de a «revela» altceva, ceva ce nu e imediat perceptibil”.

Încă o dată, așadar, Aristarco și repetatele sale dezvăluiri de „metodă” sau, oricum, de conduită axiologică, trimit la un parcurs critico-stilistic anevoios, căznit, cu pătrunderi șerpuite — și totuși fertile — în opera lui Proust și, mai ales, a lui Joyce, situație absolut epigonă, „ancilară”, față de inițierea studenților români care au urmat, între anii 1938 și 1946, cursurile de filosofia culturii ale lui Blaga sau au citit, doar, *Trilogia culturii*, oglindă a unei părți din aceste prelegeri. Căci fără umbră de fals și provincial orgoliu patriotard, fără pretenții „protocronizante”, din partea noastră, teoria blagiană a metaforei e indiscutabil

superioară -- atât prin coerența de sistem, cât și prin franchețea (și originalitatea) gândirii estetice — contorsionatei, labirinticei „poetici” a lui Joyce. Dar nu Joyce, și nici Aristarco ne interesează aici, ci Antonioni și filmul său. Pentru a face o constatare deosebit de importantă — și nu știu de ce, prea puțin scoasă în prim plan de critică: — diferența substanțială, de calitate, dintre schișariul prealabil, „fază scrisă”, și filmul finit, harul acestuia din urmă.

Am citit, în cunoscuta — la ea acasă — și extrem de utila colecție „De la subiect la film”, îngrijită de Renzo Renzi (în cadrul editurii Cappelli din Bologna), scenariul *Profesiune: reporter*. Un text sărac, puțin semnificativ, cu valoare de indicație a tramei, dar nu și a expresiei, stirnindu-mi dubiul — anacronic — că Natalia Ginzburg nu a văzut filmul, ci s-a mulțumit să parcurgă paginile tipărite ale unui început de decupaj. Trecerea spre „structura filmică” a avut loc, de data aceasta, în condiții speciale. Le-a scos în evidență prefațatorul „cărții” *Profesiune: reporter*, Stefano Reggiani: „Să luăm subiectul filmului. Ideea centrală nu e a lui Antonioni; e vorba de un declic romanesc dintre cele mai provocatoare cu puțință. [...] Un bărbat decide să treacă drept mort și dobândește identitatea altuia. E un loc narativ străin autorului, lui Antonioni. Regizorul nu a avut niciodată nevoie de fapte excepționale, de motive neobișnuite: datele sale de pornire (ca și de sosire) au fost existențiale, condiții umane. [...] O spune, de fapt, însuși Antonioni, în legătură cu «Reporter»: «Nu era un subiect al meu. L-am cucerit turnînd filmul». Iată o afirmație, după opinia mea, deosebit de importantă, depășind chiar discursul critic dedicat filmului în cauză. E vorba de „adeziunea” sau „aderența” regizorului, a unui regizor, a unui autor, la temă, la „axul etic al colaborării”, dar și de superioritatea artistului autentic față de ocazionali săi furnizori de subiecte scrise, în cazul nostru, de superioritatea absolută a lui Antonioni — se înțelege, din punct de vedere al expresiei filmice — față de creativitatea lui Mark Peploe, născocitorul subiectului, și a lui Peter Wollen, participant la elaborarea „tratamentului”, a scenariului ca fază scrisă. Ceea ce apare, eventual, surprinzător e că înseși motivația și relația cauză-efect — care, de obicei, sînt mai puternic susținute în pagina caligrafiată cu mîna sau cu mașina de scris — se dovedesc net mai palide, atone, amorfe, în scenariu, și capătă sens și viguroasă vitalitate abia în filmul realizat. (Experiența

aceasta am făcut-o, pentru cartea de față, după cum s-a văzut, și cu scenariile ale unor autori români: constatarea și învățătura au fost aceleași: nici un film-operă de artă nu există pe hîrtie!) Oricum, și din acest unghi, *Profesiune: reporter* e un strălucit exemplu a ceea ce înseamnă efectivă manifestare a fanteziei/imaginație proprie unui creator cinematografic adevărat, manifestare ce își află tărîmul specific, matricea organică, abia pe platou, în însuși actul filmărilor. Acolo și atunci se numără realele momente de grație ale unui cineast-artist. Un scenariu poate să spună, cu aproximație, despre ce și cine e vorba într-un film: *cum* și *ce* înseamnă, efectiv, acest film nu o poate spune decît *filmul* însuși, forma lui finită, întipărită pe peliculă!

Ce anume nu a reușit să vadă Natalia Ginzburg în filmul lui Antonioni, ce a scăpat comprehensiunii acestei scriitoare de o rafinată intelectualitate și sensibilitate, totuși? Eventual, i s-ar putea da întrucîtva dreptate atunci cînd rezumă conținutul de fapte și gesturi, de „acțiune” al povestirii lui Antonioni; lectura scenariului e o mărturie de crezămînt, în acest sens. I-a lipsit, în schimb, autoarei *Micilor virtuți* disponibilitatea — afectivă, cred, în primul rînd — de a citi în continuare filmul, și reproșul lui Aristarco e drept. Fiindcă tot ce se întîmplă în *Profesiune: reporter* are atingere nu numai cu „cazul” David Locke, ci, prin acesta, ne ajută să intrăm în contact, analizîndu-le, cu problemele reale, actuale, ale omului contemporan (de pretutindeni). De pretutindeni, deoarece, bunăoară, conduita informativ-formativă a televiziunilor s-a așternut pe o aceeași albie a comunicării (manevrate, manipulate), în ciuda nuanțelor politico-sociale. Vreau să spun că polemica „ideologică” din *Profesiune* poate să ne intereseze și pe noi, nu doar lumea și publicul neocapitalist, în rama căroră s-a manifestat cu necesitate. David Locke își schimbă identitatea nu atît din cauza unei vieți familiale nefericite, pînă la urmă aproape de „parametrii” normalității, cît din cauza nemulțumirii morale față de propria profesiune. Teoretic, Locke are sarcina să informeze publicul țării sale (Anglia), dar și pe cel mondial, în legătură cu starea politică a mapamondului în diverse puncte „fierbinți” de conflictualitate (inclusiv militară): bineînțeles, angajîndu-se să dezvăluie și să rostească, în orice împrejurare, *adevărul*. Practic, însă, publicistul TV e obligat de propriul său „producător” să se situeze — cu aparatul de luat vederi și cu magnetofonul — dacă nu chiar de

partea minciunii, măcar de aceea a ascunderii unor segmente mai mari sau mai mici din adevăr; de pildă: ignorarea celor care se știe că luptă pentru libertate și dreptate. O secvență a filmului — aceea a interviului luat unui președinte african — e elocventă, în această privință, subliniind totodată rolul pozitiv, nonconformist al femeii, aici Rachel, soția lui Locke.

După ce își asumă, integral, identitatea lui David Robertson, traficant de arme — dar un traficant de partea poporului, furnizînd puști și tunuri unui „front de eliberare” — David Locke își va sintetiza starea de „orb care își recapătă vederea” — reporterul TV care refuză să mai ignore adevărul, fiindcă adevărul, se știe, „e proastă marfă”, cum spune românul — în „parabola-apolog a orbului” din finalul *Profesiunii*. Dar „ochii deschiși asupra lumii” ai lui Locke sînt „înșiși ochii intelectualului-regizor care, la rîndul său, înlesnește recuperarea vederii spectatorului” — cum scrie Walter Binni, în sprijinul operei lui Antonioñi: „Parabola orbului”, e o scenă ce merită să fie reprodusă: Locke (Jack Nicholson) stă de vorbă cu fata reîntîlnită la Barcelona, studentă în arhitectură (Maria Schneider), „tînăra care reușește să-l cunoască alături pe primul Locke, cît și pe al doilea, și în persoana căreia se realizează posibilitatea de a produce iubire în persoana iubită” — cum observă Aristarco. Ne aflăm în Spania, pe Costa del Sol, la Osuña, în Hotel de la Gloria, unde sosește Locke, precedat — fără ca el să știe — de fată:

„92. Hotel de la Gloria.

Locke intră în micul hol și se apropie de teșgheana recepționarului. Nu e nimeni. Locke privește împrejur. Apoi, bate de cîteva ori cu pumnul în teșghea. După o clipă, pe coridor apare un bărbat, intră și se strecoară în spatele teșghelei. În coridor apare și nevasta hotelierului, care tricotază. Hotelierul ia un formular și îl așază în fața lui Locke, pe teșghea. HOTELIER: Semnați aici, *por favor*.

Locke ia formularul.

L: Oh, mulțumesc.

Locke completează formularul.

H: Aveți bagaj?

L: Nu, nici un bagaj.

H (citind formularul): Mulțumesc, domnule Robertson... Doamna Robertson a sosit acum cîteva ceasuri.

L: Doamna Robertson?

H: Da... Nu-i nevoie de pașaportul dumneavoastră. Ajunge unul. V-am dat două camere cu ușă între ele. (Arată coridorul) *Siete y ocho* [Șapte și opt].

Locke traversează coridorul. În curticica interioară, nevasta hotelierului continuă să tricoteze, așezată în fața unei mese pe care se află o revistă deschisă.

93. Hotel de la Gloria. Exterior. Amurg.

Din exterior se văd printr-o fereastră înaltă, cu grilaj, coridorul și Locke, care intră în camera sa. La o altă fereastră, mai mică, se arată hotelierul, apoi trage jaluzelele.

94. Hotel de la Gloria. Camera fetei.

Ușa se deschide încet. Intră Locke. În oglinda dulapului se vede reflexul fetei în picioare, în fața ferestrei. După o pauză.

L: Ce vezi?

Fata nu se întoarce.

FATA: Un copil și o bătrână care discută pe ce drum să apuce.

Se aud, îndepărtate, vocile acestora. Fata și Locke intră în odaia acestuia din urmă. Fata se apleacă deasupra patului, sprijinindu-se în mîini. Trecînd pe lângă ea, el îi mîngie cu gingășie gîtul.

L: Nu trebuia să vii.

Se duce să se întindă în pat. Se aud voci de afară. Cineva strigă: «Mari !... Mari !». Fata se duce la fereastră, dă la o parte perdeana și se uită afară.

L: (din off): Și acum ce vezi?

F: Un bărbat care-și scarpină spinarea, un copil care aruncă cu pietre. Și praf.

Afară, prin geam, întrezărim bărbatul, copilul și praful. Fata se întoarce.

F: E mult praf pe-aici.

Se așază pe pat, lângă Locke și îl privește drept în față. Locke se ridică într-o rină și o privește.

F: Nu ți se pare ciudat cum se întîmplă lucrurile?

Cu un deget, fata urmărește delicat liniile feței lui Locke.

F: Ar fi groaznic să fii orb.

L: Am cunoscut un om care era orb...

Fata își ia mîna de pe fața lui, gata să-l asculte.

L: Ajuns la vîrsta de patruzeci de ani și-a făcut o operație, redobîndindu-și vederea.

F: Și ce a simțit?

Se întinde lângă el și îl privește.

L: ...La început era fericit, vîdjit. Chipuri, culori, peisaje.... apoi, totul a început să se schimbe. Lumea era mult mai urîtă decît și-o închipuise. Nimeni nu-i spusese cît e de murdă... cîtă mizerie cuprinde. Nu vedea decît sîrăcie, pretutindeni.

Fata își întoarce privirea de la el, tulburată de povestire. Pauză.

L: Pe vremea când era orb traversa singur strada, cu un baston. După ce și-a recâștigat vederea, l-a copleșit frica. A început să trăiască în întuneric. Nu mai ieșea din casă. După trei ani, și-a luat viața".

Spre a compensa, parcă, un fel de exces verbal — deși „monologul orbului” dă o măsură convenabilă a funcției pe care poate și uneori chiar trebuie să o dezvolte cuvântul în film — Antonioni inițiază, după alte trei replici scurte ale protagoniștilor, un lung plan-secvență, o singură încadratură ce durează peste șapte minute, în care, suverană, persistă imaginea vizuală. Este celebrul plan-secvență unde virtuozitatea tehnică întinde mîna expresivității artistice: aici moare Locke, luat drept Robertson, ucis de un asasin cu simbrie plătită de președintele african proiectat și pe monitorul sălii de montaj. „Organizînd întreaga secvență — explică Stefano Reggiani — în afara cîmpului în care are loc crima, uciderea lui David, Antonioni a vrut și să obiectivizeze cele întîmplate, și să le rezerve un spațiu marginal (marginalmente necesar) față de realitatea înconjurătoare”. Am detașat episodul din scenariu, dar îi voi adăuga și „argumentul” lămuritor al lui Antonioni însuși, cu conștiința că așez în fața cititorului una dintre cele mai strălucite performanțe „de autor” din istoria cinematografului universal, înăuntrul căreia, repet, intensitatea estetică a expresiei e obținută printr-o răbdătoare elaborare tehnică a unei idei (specific) filmice:

„96. Hotel de la Gloria. Cameră Locke. Interior. Exterior.

Maria — fata —, în pragul ușii, pare să asculte dacă vine vreun zgomot din cealaltă cameră și, în același timp, propria neliniște din sufletul ei. Apoi se apropie de pat, începe să-și azvîrle lucrurile în valiză, dar se întrerupe după o clipă. Se duce și se așază pe scaun. Își pune mîinile pe genunchi. Apoi, capul pe braț. Se aud voci, risete și pași de femei, afară.

În cealaltă cameră, Locke deschide fereastra, rezemîndu-se de grilaj. Continuă vocile și risetele fetelor. Un bărbat se îndepărtează după ce și-a întors capul și dispare în spatele unui zid de după care se ivește un palmier. Ciripit de păsărele. Aparatul execută un traveling înapoi. Locke stă pe pat. Aprinde o țigară. Apoi se lungește în patul care scîrție. Zgomote ușoare de bucăți de fier ce se freacă între ele.

Aparatul încadrează camera cu fereastra în fund. În stînga, patul pe care stă întins Locke. Acesta stinge țigara și se întoarce pe o rîină, ca pentru a se culca să doarmă. Afară, prin fereastră, se vede un bătrîn așezat la picioarele unui zid al arenei de corride. O voce îndepărtată strigă: «Miguel, viene aqui...». Păsărele. Bătrînul cheamă un cîine, care se învîrtește în jurul

lui. Un tren în depărtare. Șuierat al trenului. Voci de bărbați, evident ale celor așezați în fața hotelului.

Poarta arenei se deschide, iese un alt bătrîn cu niște unelte pe umăr. Se apropie de primul bătrîn, lasă jos uneltele. Schimb de replici între cei doi, nedeslușite.

Zgomot de mașină, care intră în cadru de la dreapta. E mașina «Auto-scolii». Bătrînul intră din nou pe poarta arenei și o închide în urma lui.

Mașina «Auto-scolii» iese prin stînga. O clipă după aceea, începe să se vadă, din dreapta, umbră cuiva care se ivește în cadrul ferestrei: este Fata care se apropie încet și se oprește să privească înăuntrul camerei lui Locke. Își reia plimbarea aproape imediat, în timp ce se aude o trîmbiță răsunînd departe. Sunetului ei i se adaugă acela al «Auto-scolii», care trece din nou. Trîmbița se întrerupe. Intră în cadru un copil în maiou roșu și se oprește cu picioarele depărtate în fața bătrînului. Culege niște pietre și le aruncă după ciinele care fuge. Bătrînul gesticulează.

BĂTRÎN: *«No, siga con eso, niño cabrón, mira que si me haces levantar... que no rigas, cono, o te voy...»* [«Nu te lua de el, drac de copil ce ești, vezi că dacă mă faci să mă ridic... nu ride, nătingule, că-i vai și-amar de tine !»]

O păsărică face, cu ciripitul ei, să nu se mai audă restul. Copilul se întoarce, auzind zgomotul unui automobil. Automobilul e un Citroën alb care trece prin fața ferestrei și se oprește în stînga, lăsînd să se vadă — în cadru — doar portbagajul. Negrul apare și se apropie, îndreptîndu-se spre hotel. Apare și însoțitorul său. Cei doi schimbă cîteva cuvinte. Gest al negrului care vrea să însemne: așteaptă. Un orologiu bate ceasurile. Între timp, companionul negrului s-a întors la mașină. Se aude zgomotul portierei. Aprinde motorul și pune în mișcare mașina, dispărînd în timp ce negrul continuă să înainteze spre hotel; acesta se oprește și se uită la o fată în uniformă, care trece în pas alergător.

Pauză. Bătrînul, singur. Să ivește din nou Fata, în fund — stînga. Înăuntrul camerei se aude cum ușa se deschide și se închide la loc. Pași. O altă ușă încuiată cu cheia. Tovarășul negrului se apropie și se uită pe fereastră. Ceea ce vede, evident, îl liniștește. Se întoarce pe același drum, dar o vede pe Fată, care se apropie. Atunci îi iese în întîmpinare și, încercînd să o ia de braț, familiar, o împinge înapoi, zicînd: *«Mademoiselle, s'il vous plait, je peux vous dire deux mots»*. Fata răspunde: *«Nu»*. — *«Mais pourquoi? Vous parlez français?»*... Și se dă la o parte continuînd să se îndepărteze de fereastră. Abia se percepe restul dialogului. Alte voci, apropiate. Doi inși vorbesc: *«Buen viaje... mucho dinero en Alemania, eh !»*... [*«Căldătorie plăcută... și biștari mulți în Germania, eh !...»*]

Zgomotul, destul de apropiat, al unei motorete acoperă dialogul. I se adaugă un zgomot surd. Însoțitorul negrului se întoarce și, dintr-o dată se desprinde de Fată, care înaintează sigură spre bătrîn. Trîmbița începe din nou să cînte. Înăuntru, o ușă se deschide și se închide la loc.

Trece din nou Citroënul și dispare în stînga, unde se află intrarea hotelului. «Auto-scoala» ținește iar din dreapta și apucă scurtul urcuș ce însoțește arena, dispărînd, la rîndul său. Fata pleacă de lîngă bătrîn, cu care a schimbat cîteva cuvinte. Se aude o sirenă a Poliției. În tot acest răstimp, aparatul de luat vederi s-a apropiat imperceptibil de grilajul ferestrei. Acum se află la zece centimetri de acest grilaj.

Aceeași voce de femeie care strigă: «*Miguel, viene aquí /...*» Aparatul depășește grilajul. E afară. Sirena Poliției se apropie. Fata urmărește mașina, care intră prin dreapta și se oprește, apoi în stînga piațetei. E mașina care îl urmărise (în secvențele anterioare — n.n.) pe Locke. Un grup de copii în maiouri de sport avansează. Doi polițiști, coboriți din mașină, îi împing înapoi. După aceea, unul dintre ei se apropie de Fată, îi spune ceva, invitînd-o cu un gest să se retragă. Continuă, apoi, spre «Auto-scoală». Adia se aude ce spune: «*Circulen... via... fuera...*». Un alt agent din Guardia Civil urlă ceva.

Fata a observat că o altă mașină e pe punctul de a sosi și se îndreaptă spre hotel. Din dreapta ajunge, în mare viteză, mașina în care se află Rachel, un ofițer de poliție în civil și doi polițiști. Grupul se apropie, agitat, de intrarea în hotel. Pe strada care flanchează piațeta trece un cărucior plin cu lemne. Grupul se oprește pe treptele de la intrare.

OFIȚER: *Buenas tardes.*

H: *Buenas tardes.*

O: *Vive aquí Mister Robertson?*

H: *Si. Está in este habitación.*

O: *Puede acompañar?*

H: *Si, claro.*

Rachel și un alt polițist se uită în direcția indicată de Hotelier. Între timp, Fata a precedat grupul și a dispărut, îndreptîndu-se spre hotel. Aparatul execută un traveling de-a lungul zidului și se oprește în fața primei ferestre. Vedem cum, înăuntru, Fata încearcă să deschidă ușa ce comunică cu odaia lui Locke. Nu reușește, deoarece e încuiată cu cheia. Atunci se îndreaptă spre ușa ce dă în coridor. Aici întâlnește grupul abia intrat. Foarte scurtă adăstare. Dispar apoi, cu toții, pe coridor, în timp ce o voce de femeie spune: «*Que pasa?*», iar polițistul răspunde: «*Nada. No se preocupe.*»

Aparatul continuă să se prelingă de-a lungul zidului. În cadru intră un agent din Guardia Civil, zicînd: «*Usted, aquí — venga... fuera...*».

Voci de bărbați și chipurile acestora intră în cadru pentru a ieși imediat. «*Que pasa? Quiero porque?*»

Aparatul își continuă cu perseverență drumul, se oprește în fața ferestrei odăii lui Locke. În aceeași clipă, precedat de Hotelier, intră în cameră grupul, și se oprește la cîțiva pași de pat. Pe pat zace trupul neînsufletit al lui Locke. Ofițerul se apleacă asupra lui, apoi se apropie de Rachel, care îngenunchează lângă trupul soțului ei.

O: *E David Robertson? Îl recunoașteți?*

RACHEL (cu voce spartă): *Nu l-am văzut niciodată.*

Ofițerul o ajută să se ridice, apoi se adresează Fetei.

O: *Dar dumneavoastră, îl recunoașteți?*

F (cu un fir de voce): *Da.*

Toți patru, nemișcați, privesc țintă trupul lui Locke."

Așa se încheie planul-secvență din finalul *Profesiunii: reporter*. După aceea, ultima secvență: „Înserarea s-a lăsat de-a binelea. Cer înnorat cu întinse pete trandafirii. «Auto-

școala» pleacă. Cei doi funcționari se urcă la bordul ei, aprind farurile. Mașina cotește și dispare. În ușa hotelului apare Hotelierul. Soția sa vine după el. Are loc o discuție între ei, care sfârșește cu următoarea frază, rostită de bărbat: «Y aciendo la luz» («Aprinde lumina»). Apoi, se îndepărtează, luînd-o spre sat. Soția hotelierului iese afară, se uită după el cum se îndepărtează, apoi se așază pe trepte și continuă să croșeteze».

Îl avem aici pe Antonioni în cvasitotalitatea creativității sale: chipuri, siluete și gesturi umane, voci, zgomote, deplasări de vehicule, viers de păsări, binecunoscutul său „simț al vîntului”, care ridică praful, pe scurt: viața, cu formele ei văzute și auzite, sau numai auzite. Credincios „poeticii” sale — pledoarie continuă în favoarea unei strînse conlucrări între artă și tehnică —, „intelectualul-regizor”, cum îl numește Walter Binni, ne dezvăluie, nu fără voluptate, „taina”, „secretul de fabricație” pe temeiul căruia a fost dus la bun sfîrșit planul-secvență pe care l-am evocat mai sus și care, fără îndoială, e destinat să rămînă un moment de relief în istoria artei filmului universal. Cel care scrie este, deci, Antonioni însuși, „arhitect al viziunii”:

„Penultima încadratură a filmului, cu o durată de circa șapte minute, a pretins folosirea unui aparat de luat vederi deosebit, de invenție canadiană. Am încercat și alte moduri de a realiza aceeași idee, dar toate s-au dovedit mai puțin practice și greoaie.

Problema era nu atît aceea de a ieși pe fereastră, cît aceea de a parcurge amplul semicerc al piațetei din fața hotelului, pentru a ajunge apoi în dreptul aceleiași ferestre. Lucrul acesta a fost posibil, cum am amintit mai sus, prin folosirea unui aparat montat pe o serie de giroscopae. În interiorul odăii, aparatul se mișca alîrnat de o șină fixată în tavan. Operatorul îl minuia cu ajutorul unui ghidon curb.

Odată ajuns aparatul la fereastră, apărea problema cea mai grea. Grilajul era montat în fișini și se deschidea în clipa următoare celei în care barele ieșeau, lateral, din cadru. Evident, eu controlam totul printr-un monitor montat, împreună cu comenzile pentru transfocator și panoramice, într-un furgon. De acolo dădeam ordine asistentului meu, cu ajutorul unui microfon, iar asistentul le transmitea actorilor, figuranților, automobilelor, tuturor elementelor care alcătuiau «mișcarea» piațetei.

Din spatele clădirii hotelului se iveau prăjina unei macarale foarte înalte, peste treizeci de metri, din vârful căreia atârna un cablu de oțel. De îndată ce ieșea pe fereastră, aparatul scăpa de pe șină și în aceeași clipă era prins și agățat de cablul de oțel. Fărăste, părăsind un suport fix, cum era șina, pentru a fi agățat de unul mai elastic și mobil, cablul, aparatul suferea o smucitură și o pendulare, în timp ce un al doilea operator, specializat în

această activitate, îl lua în primire. Acesta era momentul în care intrau în funcție giroscopale, neutralizând complet oscilațiile și șocurile.

Unsprezece zile a cerut realizarea acestei încadraturi. Și din alte cauze și greutate, înainte de toate: vântul. Era o perioadă vîntoasă, aerul era nervos, vibra anunțînd un ciclon care a și venit, după aceea, distrugînd sate întregi. Spre a fi independent de starea vremii aparatul acesta opera, în general, închis într-o sferă. Dar sfera era prea mare și nu trecea prin fereastră. A renunța la sferă însemna a ne expune bătăii neprevăzute a vîntului. Dar n-aveam altă alegere. Pe deasupra, eram silit să turnez de la 15,30 la 17, din pricina luminii, care, în alte ceasuri, ar fi fost prea violentă. Nu trebuie uitat că plecam din interior și că raportul de lumină interior/exterior condiționa deschiderea de diafragmă a întregii încadraturi.

Altă problemă: aparatul era de 16 mm. După multe discuții cu tehnicienii, aceștia s-au convins să încerce trecerea pe 35 mm. Mi-au pretins, însă, să montez o bobină de 120 metri, care nu era suficientă pentru lungimea secvenței gîndite de mine. Ca să ajungem la o bobină de 300 metri a fost nevoie de o resistemizare a întregului echilibru giroscopic al aparatului...

...O mulțime de privitori ocazionali asista zilnic la eforturile noastre. Cînd, în sfîrșit, în cea de-a unsprezecea zi am reușit să ducem la bun sfîrșit primele două duble bune, din mulțime au izbucnit îndelungi aplauze, ca atunci cînd pe un stadion un jucător marchează un gol."

Aplauzelor echipei și ale celor aflați întîmplător de față la această filmare le adaug pe ale mele, mai ales că Antonioni — greu de întîlnit în timp, dar cu atît mai accesibil și prevenitor în spațiu — mi-a încredințat, la Tașkent, desenul rezolvării tehnice a trudei sale artistice, desen care a și apărut în „Secolul 20", fără ca eu să mă pricep a-l descifra și analiza. De data aceasta, avînd cartea *Profesiune: reporter* în mînă, enigma a încetat să mai rămînă închisă. După cum nu rămîne enigmatică nici schimbarea, pirandelliană, de identitate a lui David Locke: în acest sens, neașteptat de revelatoare, pentru cine nu o cunoaște, se dovedește a fi înțelepciunea populară. Dincolo de scepticismul cules pe seama ingenuității celor care refuză minciuna: „Adevărul umblă cu capul spart" — iată un proverb românesc vechi, oricum cristalizat înainte de apariția operei lui Pirandello sau a lui Evreinov, cu propunerea lor de joc între aparențe și esențe: „Adevărul este cum te vîd și cum mă vezi". Răzbate, aici, o ambiguitate care nu exclude, orice s-ar spune, ideea lui „așa e dacă vi se pare". Adevărul e așa cum vreau să te vîd sau așa cum mi se pare că te vîd și cum ți se pare ție că mă vezi pe mine: „pirandellismul" nu e, deci, o artificială plăsmuire de formule pseudo-metafizice, ci reflexul unei gîndiri

răspîndite în însăși filosofia, populară, a omului. O filosofie care se îmbogățește, cel puțin așa se pare, odată cu înaintarea spre bătrînețe, cu pășirea pe tărîmul unui anotimp al vieții care a fost numit, mai mult sau mai puțin corect, „vîrsta a treia”. Filmul nu a neglijat-o niciodată, înainte chiar să i se găscască această aseptică, eufemistică denumire...

Vîrsta a treia

Acest capitol se dedică spectatorilor înscriși la cursurile de cultură cinematografică ale Universității Culturale-Științifice din București, tuturor, fiindcă și cei linei vor ajunge să fie cărunți.

Într-un număr din vara lui 1985 al revistei lunare de teatru „Ridotto” ce apare la Roma, Aldo Nicolaj povestea o experiență profesională, de dramaturg și umană, dintre cele mai emoționante. O piesă a sa, *Classe di ferro*, tradusă și reprezentată într-un mare număr de țări — la noi a figurat timp de mai mulți ani pe afișul „Naționalului” bucureștean, cu titlul *Trei pe o bancă*, iar teatrul la microfon a difuzat-o sub acela, mai apropiat de original, *Contingentul de fier* — a atras cu deosebire atenția profesorilor și cercetătorilor serviciului de gerontologie clinică de la Centrul spitalicesc al Universității din Grenoble, după transpunerea televizuală, la ORTE, rebotezată *Le soleil n'est plus aussi chaud qu'avant* (Soarele nu mai e atât de cald ca odinioară). Autorul s-a văzut invitat în capitala regiunii franceze Isère și apoi la marele centru pentru bătrîni Sainte Marie d'Alloix, între Grenoble și Chambéry. Motivul acestui entuziasm subit al științei față de o manifestare a Thaliei e ușor de înțeles: în *Contingentul de fier*, cele trei personaje sînt doi bătrîni și o bătrînă, pensionari toți trei, care își destăinuiesc unul altuia frămîntările sufletești, obida și felul lor de a trăi. Se pare, însă, că Nicolaj și-a scris drama nu numai cu pasiune, ci și cu o neașteptată, involuntară, competență științescă, de îndată ce gerontologii și înșiși pensionarii azilelor de bătrîni l-au copleșit cu întrebări, reflectînd puncte de vedere felurite, toate provocate de proiecția adaptării TV, de polisemia acesteia: de la *habitat* la raportul cu familia, de la sexualitate la timpul liber. Întreaga întîmplare ne e relatată și explicată de Aldo Nicolaj însuși prin faptul că „regiunea fran-

ceză Isère, care cuprinde Savoia de sus și Delfinatul, a fost în anii '60 regiunea-pilot în pregătirea muncitorilor în vederea pensionării, spre a determina acceptarea acesteia cu seninătate, fără traume psihologice: în anii '80, aceeași regiune e în avangarda unei noi mișcări pedagogice întru pregătirea celor aflați pe punctul de a îmbătrâni și îndemnați să-și accepte vârsta. Așa cum îi place să amintească profesorului Robert Hugonot, omul este sensibilizat întru bătrînețe când e prea tîrziu și tocmai de aceea e nevoie, în mod absolut, de o educație pentru a-l face să ajungă la bătrînețe bine pregătit dinainte". Artele, în general, cea teatrală și cea cinematografică, în special, la care se adaugă televiziunea, pot să vină cu eficacitate în ajutorul medicinei, delicatei sale ramuri a gerontologiei (așa cum pot să vină, și vin, desigur, în ajutorul tuturor domeniilor de activitate umană); să sprijine, adică, inițiative ample organizate, cu implicarea unor vaste agregări progresive, pînă la cele de masă. De aceea e de presupus că nu va trece prea multă vreme și vom asista la programe constant și coerent alcătuite în acest sens: de pildă, într-o cinematografie socialistă, cum e a noastră (și e de mirare că aspectul i-a scăpat eminenței profesoare Ana Aslan), nu ar fi exclus să se înscrie, în „planurile tematice”, anuale sau cincinale, o nouă rubrică, pereche cu cea de mult existentă, a „filmelor pentru copii și tineret”, — și „filme educative pentru vîrsta a treia” (elegant și consolator eufemism, am mai spus-o, pentru bătrînețe; poporul e mai puțin „ifosativ”, recunoscînd că „bătrînețele își fac rîs de om”, ceea ce nu schimbă, dimpotrivă, subliniază datele problematicei la care mă refer).

Probabil că o parte a criticii ar reacționa negativ la asemenea inovații, reamintindu-ne că orice film (bun) e educativ și că raionările în artă (sau numai în cultură) nu-și găsesc rostul, toate filmele (bune) adresîndu-se, deopotrivă, tuturor spectatorilor. Cu alte cuvinte, de ce să facem din basme ca *Elixirul tinereții* sau ca *Faust XX* capete ale unei serii menite să continue, nuanțat, cu *Tinerețe fără bătrînețe*? De ce să-i înlesnim cu tot dinadinsul lui Ernest Maftei posibilitatea de a primi, în sfîrșit, un mare rol principal de moșneag, la care — gîndește el — îi dau dreptul cele peste o sută de personaje secundare sau episodice de pînă acum?

Și totuși, dacă tema „vîrstei a treia” nu își are încă un Nikolai Ekk, cu admirabilul său *Drumul vieții*, adică

un pionier și un campion al educației tinerilor prin film, nu puține sînt, în lume, operele cinematografice construite în jurul unor figuri de persoane în vîrstă. Chemîndu-le opere, presupun, firește, tot atîtea reușite artistice: de la *Ultimul dintre oameni* al lui F.W. Murnau la *Îngerul albastru* al lui Josef von Sternberg (amîndouă cu Emil Jannings), de la *Ordet* al lui Dreyer la *Luminile rampei* al lui Chaplin. Cîne, dacă nu Chaplin, devenit sexagenar, ar fi putut să-l facă pe eroul său din *Limelight*, pe Calvero, să răspundă unei observații a balerinei Terry („Auzindu-vă cum vorbiți, nimeni n-ar crede că sînteți un comedian“), în felul următor: „Așa-i, încep să-mi dau seama. Tocmai de aceea nu găsesc de lucru. Pentru că domnii aceștia nu au fanterie sau pentru faptul că îmbătrînesc, ei cred că sînt un om sfîrșit... În pușinii ani ce mi-au mai rămas, am nevoie de adevăr. Adevăr. E tot ce-mi mai rămîne. Și tot ce mai vreau. Și, dacă e cu putință, un pic de demnitate“. E suficientă, cred, această replică — dar nici alte argumente nu lipsesc — pentru a întări poziția profesorului Hugonot de la Grenoble cu privire la necesitatea unei educații timpurii întru bătrînețe (și a tuturor, încă din clasele de liceu, probabil: alături de orele de dirigiență sau de educație sexuală, ore de „introducere în vîrsta a treia“!).

Există un sîmbure revoluționar în toate aceste mișcări. Mai mult, de-a dreptul un anume paralelism între istorica trecere de la lupta individului izolat la cea asociată, organizată politic, a maselor, pe de o parte, și recunoașterea (instituționalizată) a unei reale probleme a bătrîneții. Amîndouă fenomenele aparțin secolului al XX-lea, cel dintîi încă din primele decenii — moștenire de gînduri și stări care au prins să se coacă mai de mult —, cel de-al doilea (gerontologia), ca efect al cuceririlor științei și tehnicii de după cele două războaie mondiale și mai ales după 1950, cînd s-a înregistrat o considerabilă creștere a longevității medii.

Adevăr (credibilitate) și demnitate (respectabilitate) sînt valorile pe care le prețuiesc în cea mai înaltă măsură persoanele trecute de 60 de ani: unii le au, și-au făcut din ele o zestre importantă, alții tind să le recupereze, atunci cînd le-au rătăcit în firidele propriei lor vieți. Toți, sau aproape toți, cultivă o imagine convenabilă despre ei înșiși, de transmis posterității. Avînd în vedere tocmai un asemenea climat, m-am oprit la trei dintre numeroasele opere

exemplare oferite de istoria universală a filmului: *Ikiru* (*A trăi*, 1952) de Akira Kurosawa, *Umberto D* (1952) de Vittorio De Sica—Cesare Zavattini și *Smultronstället* (*Fragii sălbatici*, 1957) de Ingmar Bergman. Am căutat să existe între ele o cât mai profundă diferențiere a formației culturale și a mentalității autorilor, pentru a scoate în relief, prin distanțe, apropierile. Adică, rădăcina antropologică unitară, omogenă, comună, în ciuda specificității sau a decalajelor între alcătuirii și amalgame etnice — aparent — total deosebite. Adică, universalitatea umanismului, clasic și contemporan. Fără a neglija istoricitatea demersului critic, voi începe prin a discuta opera lui Kurosawa, voi continua cu *Fragii*, încheind capitolul cu *Umberto D*, mărturia umană poate cea mai completă și mai vitală, sub unghiul oscilațiilor de mentalitate și de gust, deci și cea mai durabilă, probabil.

„A trăi“

Exponențial pentru o civilizație și o cultură îndepărtate cum sînt cele ale Japoniei, *Ikiru* oferă și particularitatea de a propune drama unui om prematur împins în țarcul „vîrstei a treia“, prin dezvăluirea unei boli (a secolului): cancerul. Nici boala și nici vîrsta nu exclud, dimpotrivă o accentuează, nevoia de bilanț: cum a trăit, ce a făcut, ce lasă în urma sa secretarul de primărie Watanabe? Atunci cînd e previzibilă, ca termen, moartea nu operează doar „un montaj fulgerător al vieții noastre“, ci ne lasă și un răgaz extrem în vederea „sensului“ de care sîntem lipsiți cît trăim și care mai poate profita, în ultima clipă, de un oricît de mic retuș. Evident, singur conținutul — fie și cel mai nobil — nu e de ajuns pentru a transforma o peliculă într-o capodoperă și se presupune că Georges Sadoul nu s-a gîndit exclusiv la temă și la tramă atunci cînd (în *Dictionnaire des films*) considera *A trăi* drept „filmul cel mai important al lui Kurosawa, care a obținut un succes considerabil în Japonia și în Statele Unite“. Judecata aceasta e valabilă atît timp cît e raportată istoric la începutul anilor '50, cînd a fost turnat filmul; de atunci, Kurosawa a realizat numeroase alte filme, cine știe?, mai importante. Chiar dacă, în 1959, prefațînd *The Japanese Film: Art and Industry* (*Filmul japonez: artă și industrie*, 1959),

Kurosawa se gândea tocmai la *Ikiru* afirmând: „În 1951, când am obținut la Veneția „Leul de aur” pentru «Rashomon», am observat că aș fi fost mai bucuros și că premiul ar fi avut o semnificație mai mare, dacă aș fi făcut și dacă ar fi fost premiat un film care să însușească din Japonia actuală tot atât cât însușise «Iloții de biciclete» din Italia contemporană. Azi continui să gândesc la fel ca atunci, fiindcă Japonia produce filme în ambianță modernă de calibrul capodoperei lui De Sica, deși realizează mai departe și acele filme în costume de epocă, excepționale și total diferite, care constituie marea masă a ceea ce Occidentul a văzut și continuă să vadă din cinematograful nipon”.

Povestea lui Kurosawa — ca și aceea a majorității filmelor japoneze, de obicei didactice, și ele veritabile *Lehrstücke* extrem-orientale — este simplă, rudimentară chiar, în primul rînd pentru a deveni transparentă publicului, celui mai larg. Sadoul o rezumă astfel: „Un secretar de primărie (interpret: Takashi Shimura) află că e atins de un cancer incurabil și își consacră ultimele luni de viață creării unui loc de joacă pentru copii, într-un cartier sărac. [...] Takashi Shimura întrușipează un om de treabă, cumsecade, care se simte ajuns la capătul unei vieți mediocre și se depășește înainte de a muri. [...] Filmul este, în același timp, un tablou veridic al Japoniei în 1950”.

Într-adevăr, matca, înăuntrul căreia se scurg ultimele luni de viață ale modestului, corectului funcționar administrativ, pare a fi, din punct de vedere moral, aceea a unei societăți tradiționale, cu moravuri și obiceiuri străvechi; totuși, Kurosawa ne face să participăm la un evident proces de americanizare a formelor (exterioare) și a ritmurilor acestui „mod de viață” fasonat de veacuri. Cu mult înaintea lui Wenders și fără să rostească răspicat: „Americanii ne-au colonizat subconștientul” (replică din *În goana timpului*), Kurosawa ilustrează aceeași situație, fără comentarii la început (comentariile vor popula a doua jumătate a filmului, prin *flash-back-uri*); secvențele în care bietul funcționar își hrănește iluzia falsului ideal de „a-și trăi viața”, nu sînt altceva decît o demonstrație a „occidentalizării”, a „yankeizării” existenței japonezilor, cu precădere în ceea ce ține de marea industrie a divertismentului și a spectacolului (nocturn). Într-îm, astfel, pe rînd, în localuri de dans unde domnitor e jazzul, în cofetării unde adolescentele își serbează ziua de naștere tăind torturi ca în filmele hollywoodiene și

cîntînd, în englezeste, „*Happy Birthday to You*”; croiul hainelor „nemțești” e american și, în general, strada e animată la modul newyorkez. Un fenomen pe care îl vom reîntîlni în *Umberto D.*, sensibil atenuat, totuși, deși ne vom regăsi în același an 1952.

Ikiru, așa cum am lăsat să se înțeleagă, are două părți distincte: cea dintîi, în care secretarul Watanabe află diagnosticul implacabil al bolii ce-l va duce repede la moarte; cea de-a doua, după moartea lui Watanabe, unde i se reconstituie ultima parte a biografiei și portretul moral. Inițial, Watanabe reacționează în felul cel mai convențional, ca să nu zic banal: el încearcă să dea un rost „răscumpărător” vieții sale, petrecînd-o dezordonat, în continue beții și tovărășii dubioase, în desfătare și destrăbălare; adică aproape așa cum sentențiază prejudecata curentă, locul comun: să-și „trăiască” omul viața, să se „bucure” de ea. Evident, omul care a trăit din muncă, mai mult a trudit spre a obține „roadele”, decît le-a folosit: să-și trăiască, așadar, viața, să se bucure, în sfîrșit de ea. Nu alta e poziția Omului-care-a-muncit din piesa simbolistă într-un act a scriitorului și pictorului Beniamino Joppolo, *Ultima gară*, unde Șeful de gară ascultă păsurile și oferă soluții consătenilor săi, după cum le vine rîndul:

„ȘEFUL (Omului care a muncit): *Dumneavoastră?* ”

AGATA (aparte): *Șoarecele de la țară s-a îngrășat și vrea să se abînuie la oraș.*

OMUL CARE A MUNCIT: *Dreptul de a petrece după multă muncă și cîștig.*

ȘEFUL: *Dumneavoastră ați lucrat mult și ați cîștigat, și acum vreți să petreceți. Aveți dreptate, e un drept sfînt al dumneavoastră. Și vreți să petreceți cutreierînd lumea. Dar gîndiți-vă bine la ce spuneți. Dumneavoastră ați trudit și ați cîștigat aici, dar acolo unde vreți să mergeți, nici n-ați lucrat, nici n-ați cîștigat. Acolo unde vreți să mergeți sînt numai oameni care s-au jucat cu viața și au cîștigat mai mult decît dumneavoastră: sau sînt oameni care n-au cîștigat nimic și acum stau acolo, în pragurile vieții, la pîndă, așteptînd momentul potrivit: din oameni, puțin cîte puțin — cu fețele și nervii lor încordăți — s-au preschimbat în hiena și pantere. [...] Important e că tu n-ai putea petrece, ba chiar ai suferi, fără să ai în preajma ta ochi și chipuri surîzătoare pe care să poți citi limpede — cu hotărîre și cu mulțumire — cuvintele: «Petrece, a muncit, are tot dreptul, bine face».*

Schimbînd ceea ce e de schimbat și adăugînd, firește, motivul bolii incurabile, declanșator, „cazul” lui Watanabe e din aceeași familie cu a „Omului care a muncit” din piesa

lui Joppolo (autor al *Jandarmilor*, după care Godard a turnat *Les Carabiniers*): și Watanabe are economii, pe care e gata să le irosească în (ultime) zile și nopți de „pierzanie”. Nu cunosc folclorul literar japonez, dar există câteva proverbe românești ce pot fi chemate în cauză: „*Bucurie-nșelătoare, / Ca roua trecătoare*”; sau, la fel de potrivit: „*Bucuria și scîrba sînt două surori care una după alta aleargă*”. Îmbătrînitului secretar de primărie i se face, într-adevăr, pînă la urmă, scîrbă de frivolul și sterilul mod de a-și cheltui existența pe extremul ei liman. Decide, în consecință, să-și schimbe fundamental comportarea, angajîndu-se într-o acerbă, neobosită luptă — cu propriii săi colegi și superiori administrativi — spre a obține amenajarea unui parc de joacă pentru copii, într-un cartier popular al metropolei. Un ideal mărunț, s-ar putea observa, dar un proiect pe măsura lui Watanabe — și el un „om mărunț” — deci cu șanse de a fi tradus în faptă. Ceea ce se și întîmplă, partea a doua a filmului reconstituind etapele efortului de a se obține — ce-i drept, după bătălii demne de o cauză poate mai importantă, acesta e și paradoxul propus de Kurosawa — mult visatul părculeț, loc de joacă, menit să dea o aureolă vieții aproape anonime a lui Watanabe. Dar etapele acestei reconstituiri sînt înșirate acronologic, fără mișcare fiind — în viziunea regizorului — în nenumărate *flash-back*-uri, în scurte scene evocate de cei care, în frunte cu viceprimarul, iau parte la „priveghiul” ritual din fața tipicului altar al morților nipon, dominat de portretul îndoliat al eroului principal. Îl vedem pe acesta din urmă în acțiune, dar momentele care îl au în centrul lor nu sînt decît amintiri, încercări de recompunere a unui *puzzle*, ca în *Cetățeanul Kane*, dar cu enigma dezlegată, cunoscută: țelul dispărutului a fost limpede și dus la îndeplinire în totalitate.

Dar despre ce țel e vorba? L-am amintit: acela de a oferi un parc copiilor, un spațiu verde, cu leagăne și bănci, într-un punct al orașului lipsit de așa ceva. Care este, totuși, noima ascunsă, intimă, a acestui țel? Răspund Joseph L. Anderson și Donald Richie în studiul mai înainte citat, *The Japanese Film*: „Un birocrat, aflînd că nu-i mai rămîn decît șase luni de viață, își dă seama că *nu a făcut nimic care să-i permită o cît de palidă speranță la nemurire personală*” (subl. mea). Interesant: cunoaștem cu toții, în diverse variante, cele trei condiții puse de înțelepciunea chinezilor unui om adevărat (să construiască o casă, să aibă un fiu,

să sădască un arbore). Ele evocă „religia laică” a lui Gramsci, *cultura*, adică, devenită un mod de a trăi. În *Ikkiru*, desigur, o asemenea religie laică poate apărea ca o sublimare a confucianismului, doctrină — se știe — mai mult morală, decât religioasă, răspândită în păturile cultivate ale societății japoneze, din care, mai mult ori mai puțin, face parte și funcționarul nostru. Plecând de la Stendhal și de la gustul acestuia pentru „document” (în literatură) sau pentru o literatură documentată, sicilianul Giuseppe Tomasi di Lampedusa nu e departe de exigențele lui Watanabe, deși menținute la nivelul, scris, al „amintirilor”. Reiau pasajul-exhortație: „A ține un jurnal sau a-ți scrie la o anumită vîrstă memoriile ar trebui să fie o îndatorire *impusă de stat*, materialul ce se va fi acumulat după două sau trei generații ar avea o valoare inestimabilă: multe din problemele psihologice și istorice care hărțuiesc omenirea ar fi rezolvate. Nu există memorii, fie ele scrise chiar de oamenii cei mai neînsemnați, care să nu închidă în ele valori sociale și pitorești de prim ordin”. (*Locurile copilăriei mele*, Capitolul întâi, în *Ghepardul. Povestiri*, bpt., Editura pentru literatură, București, 1965)

Se vede că „geografia” joacă un anumit rol în cultura universală, de îndată ce tocmai *insularii* (Lampedusa și Kurosawa) simt nevoia unor astfel de atitudini cetățenești hotărît, asumate, străvezie fiind coincidența de scopuri, în ciuda distanței dintre meridianele Siciliei și Japoniei. Numai că slujbașul lui Kurosawa nu se mulțumește cu scrierea de memorii (amintiri); ci concepe și înaintează, fiindcă nu mai are timp, memorii (petițiuni), ca mijloc inevitabil — mereu susținut prin căciuleli și insistențe la persoana întâi — pentru obținerea unui rezultat concret, imediat. Mai mult, același personaj aspiră la o „nemurire personală”, fie și prin „mici urme” (ca în poetica lui Peter Lilienthal, *kleine Spuren*), care pot conduce, de-a lungul anilor, la „mari schimbări”. Dar ceea ce izbește cu o și mai puternică sugestivitate este analogia dintre năzuința japonezului de a-și obține imortalitatea și soluțiile propuse de unii filosofi români în bătălia lor ideologică, „ateistă”, în favoarea înlocuirii conceptelor de „viață veșnică” dincolo de moarte și de „resurrecție” (într-o zi de apoi) printr-o, deocamdată oarecum experimentală, invitație la o nemurire obținută prin faimă, prin excelența unor contribuții, mai mult ori mai puțin însemnate, aduse de oameni în timpul

vieții lor, prin opere de creație capabile să înfrunte ofensele timpului.

Cine ar putea să reziste, ajuns la un asemenea punct, tentației de a-l implica în discuție pe André Malraux: pentru acesta, chiar dacă existența umană nu înseamnă nimic, o piatră aruncată în apă, „*omul își va da propria măsură, plasînd tot ce poate, tot ce are, pe traiectorie, înainte ca această piatră să fie înghițită de ocean*”. E un truism să se reamintească faptul că omul e singura ființă vie — în universul nostru — care știe că trebuie să moară, dar această conștiință îi constituie măreția: „*Angoasa morții îl împinge pe om să scape într-un fel de anularea ce-i stă deasupra capului: ea fi, oare, capabil să facă ceva care să-i supraviețuiască?*” — după S. Gaulupeau, *André Malraux et la mort* (A.M. și moartea, în „Les Lettres Modernes”, Paris 1985).

Watanabe s-ar recunoaște, fără îndoială, în asemenea reflecții, contemporane lui, după cum, pe de altă parte, ar reacționa negativ la tezele lui Norbert Elias (el însuși în plină „vîrstă a treia”: 88 de ani!) din *Solitudinea muribundului*. Mai bine zis, reacția slujbaşului japonez e pozitivă, el inversînd raportul recomandat de Elias, conform căruia, din pricina „procesului de civilizare” (acesta e și titlul operei de căpătîi a fostului profesor de la Leicester), de pe scena socială au fost îndepărtate aspectele elementare și animalice ale vieții, în felul acesta omul pierzîndu-și familiaritatea (cîndva activă) cu moartea, izolată acum în solitudinea igienică a spitalelor. Watanabe refuză să-și sfîrșească zilele în spital, optînd pentru natură, unde și moare, în oaza parcului creat din propria sa inițiativă, destinată să-i „nemurească” numele. Elias, ce-i drept, face apel la „pietatea” celor vii (sănătoși, în plină vlagă) și apelează la răspunderea lor individuală, în sensul de a contribui la depășirea „impasului” morții, de a-l asista pe muribund nu doar cu ajutorul medicilor și al personalului clinicilor, ci și prin afectul celorlalți semeni, vii. Complementar, dar și depășind viziunea lui Norbert Elias, secretarul nostru de primărie înțelege ca răspunderea individuală să fie asumată de însuși cel care își cunoaște sorocul morții, printr-o acțiune extremă, ca împlinire a unei „ultime dorințe”. Astfel, măruntul ins japonez bolnav de cancer din anul 1950 îl contestă pe marele francez al anului 1850, Balzac: „*Nous mourons tous inconnus*” („*Noi toți murim ca niște necunoscuți*”!).

Se cuvine subliniat faptul că Akira Kurosawa nu marchează, prin istorisirea sa, o reconversie religioasă a eroului său, prin care să se explice renunțarea la viața de voluptăți din prima jumătate a filmului. Totuși, aducând evocarea faptei de bine a lui Watanabe în fața altarului durat celor morți, cineastul a ținut să integreze episodul într-o datină respectată de toți, de cei vii firește, până și de ipocriții colegi de birou și de ierarhia primăriei sub apăsarea căreia a lucrat, cehovian, defunctul. Practic, elogiul colectiv adus mortului e inclus într-un ritual nu foarte îndepărtat de tradiția țărănilor de la noi, atunci când se află în priveghi (să recitim paginile sugestive ale lui Pavel Dan) și când, printre altele, sînt rezumate momentele-cheie ale biografiei celui întins pe năsalie, așa cum înțelege, în zona de manifestare a filmului, Pasolini, în legătură cu realizarea unei rapide sinteze a vieții sale, prin moarte. Dincolo de această sinteză pragmatică, Akira Kurosawa se mișcă liber în caracterizarea personajelor sale, a liniei de conflict, interior și exterior, pe care o pune în lumină. S-a scris despre *Ikiru* că este, poate, cel mai frumos film japonez de după război, sau, așa cum l-a definit revista „Quarterly of Film, Radio and Television”, „*unul dintre cele mai mari filme ale timpului nostru*”. Ca întotdeauna în asemenea împrejurări, e greu de aderat la judecăți atît de peremptorii, după cum la fel de greu devine a le respinge. Cert se arată, în schimb, faptul că „*niciodată ca în acest film, Kurosawa nu și-a desfășurat întregul său umanism*”, cum afirmă Anderson și Richie, motivînd în continuare: „*E o operă discursivă, lungă și variată, plină de întorsături și de schimbări; trece de la un climat la altul, de la prezent la trecut, de la tăcere la o bubuitură asurzitoare: și totdeauna în modul cel mai puțin confuz și mai fascinant. Meritul său cel mai mare stă, probabil, într-o tehnică cinematografică extrem de vitală. De bună seamă, «A trăi», împreună cu cele două filme ale lui Kinoshita, «O tragedie japoneză» și «Iubirea pură a lui Carmen», demonstrează că atunci cînd vor, regizorii japonezi știu să facă filme care, în materie de dinamism, nu au nimic de invidiat celor din tot restul lumii*”. Este exact ceea ce a afirmat și Kurosawa în citata prefață din 1959, de luat în seamă, însă cu condiția unei riguroase circumscrieri istorice.

Trebuie admis că autorul japonez și-a descoperit o avantajoasă „pîrghie vizuală”, iar alegerea secretarului de primărie ca simbol și ca purtător de mesaj nu numai că

nu e întâmplătoare, ci acoperă o suprafață „caracterială” tipică: dacă ar fi fost preferat, de pildă, un mic negustor, sensurile s-ar fi modificat, iar despre un muncitor nici nu ar fi putut să fie vorba, fiindcă acesta face ceva, în viață, nu dă senzația de sterilitate pe care o degajă, în schimb, birocrăția, tocirea mînecuțelor într-o monotonă repetare de gesturi, de altminteri atent sugerată de Kurosawa în numeroasele scene de mînuire a hîrtoagelor, a dosarelor (unde timpul e dilatat din cale afară prin adausul de repetate, interminabile plecăciuni dictate de galateul unei specifice politeți japoneze). Pe scurt, nicăieri mediocritatea „calității” vieții nu e mai autentică decît într-un birou de funcționari ai administrației. Cînd Watanabe, respectabil pînă a atunci, se azvîrle cu capul în jos în promiscuitatea destrăbălării — treaptă pe care se împrietenește la toartă cu un boem „artist”, existență oarecum paralelă —, onorabilul funcționar, reacționează, în primul rînd, la propria mediocritate, la propria lipsă de relief social, amăgindu-se că le-ar putea depăși printr-un impuls irațional. (Zece ani mai tîrziu, în 1962, Agnès Varda împrumută eroinei sale din *Cléo de 5 à 7* un impuls asemănător, dar narațiunea franțuzoaicei apuca o altă direcție, transformîndu-se, cum s-a spus, într-un „emoționant poem de dragoste și moarte”). Evident, în această primă parte, eroul nu e animat de nici o idee nobilă, el vrea doar să „petreacă”, „să-și trăiască viața” (compensator), „să fie fericit”. E ceea ce confirmă Kurosawa însuși — atît de supărat, de obicei, că „*presa născoceste semnificații străine filmelor mele*” — în legătură, îndeosebi, cu *Ikiru*: „Dacă îmi examinez obiectiv filmele, cred că am vrut întotdeauna să răspund unei întrebări: de ce ființele umane încearcă să fie mai fericite? «A trăi» și «Mărturie despre o ființă omenească» vor să ofere o explicație acestui fapt...” Ce face, sau, mai exact, cum face Kurosawa atunci cînd dă, filmic, asemenea explicații, la această întrebare (inconștient) gramsciană?

Akira Kurosawa, care împlinea patruzeci și doi de ani cînd lucra la *Ikiru*, ar merita din plin — în ciuda sau tocmai în virtutea formației sale de pictor și de studios al artelor figurative — supranumele de „regizor-inginer”, într-atît de mare e interesul său pentru tehnicile și mecanismele cinematografului, un interes ce poate părea oarecum scop în sine, cum cred Anderson și Richie; tot ei, însă, recunosc că țelul ultim în numele căruia sînt domesticite și dominate mijloa-

cele tehnice este acela de a da expresie nuanțelor psihologice, adevărului complex al vieții sufletești. Fenomenul constituia o noutate în istoria cinematografului nipon, obișnuit cu alte măsuri și cadențe: „*Mulți zic că adevăratul stil japonez e simplitatea cea mai absolută, dar eu nu sînt cîtuși de puțin de acord cu aceasta*”, declara Kurosawa, și, într-adevăr, filmele sale au o grosime psihologică, și nu numai psihologică, mai rar întîlnită în cinematograful țării sale. Așadar, cîtă stăpînire autoritară a mijloacelor de expresie, atîta expresie, ar putea să sune — camilpetrescian — deviza lui Kurosawa, încă de la începuturile carierei sale de cineast. Despre o asemenea necesitate a vorbit regizorul în eseul despre „defecatele fundamentale ale filmelor japoneze”, cerut ca probă pentru a fi angajat de PCL, Laboratoarele Fotochimice (așa cum studiourile din Budapesta, în anii '60, au produs documentarul-eseu satiric *De ce sînt proaste filmele ungare?*). În activitatea sa practică, înaintea scenariului — minuțios controlat și finisat — Kurosawa așază, cum era de așteptat, *montajul*. Și nu încapă nici o îndoială, tocmai *montajul* e trăsătura definitorie pentru arta lui Kurosawa, deși nu singura, izolată, ci în strînsă legătură cu anumite modalități de turnare. Căci problemele *montajului* sînt anticipate, implicate și uneori chiar rezolvate prin „metoda” lui Kurosawa de a filma cu mai multe aparate, concomitent, ceea ce explică mai convingător de ce regizorul folosește, de regulă, zece metri de peliculă pentru a păstra unul singur (1/10 e raportul dintre cadrele „trase” și cele „montate”). Procedînd în felul acesta, ne comunică Anderson și Richie, Kurosawa e convins de posibilitatea obținerii unei atmosfere și a unui ton adecvat, și, așa cum subliniază el însuși, „*de a-i surprinde pe actori în momentul cînd randamentul lor e maxim, ceea ce se întîmplă, în mod obișnuit, numai o singură dată. Filmînd aceeași scenă prin deplasarea continuă a unui singur aparat, se pierde naturalețea, iar tonul fundamental se schimbă de la un cadru la altul, după timp și împrejurări*”. Felul propriu de a proceda al cineastului japonez are, pînă la urmă, un singur țel: acela de a povesti cu o forță psihologică organic topită în imagini, adică de a-și răspîndi, făcînd-o să pătrundă în conștiința privitorilor, „tema”, ideea centrală a întregului spectacol filmic, pe scurt: „mesajul”. Demnă de reținut e încredințarea lui Kurosawa că „*fiecare regizor repetă mereu aceleași lucruri*”, admițînd că și el face unul și același lucru, fără

conținere. Parcă l-am auzi pe Joyce: „În inima unui om nu e loc decât pentru un singur roman; chiar dacă scrie mii multe, este vorba de unul și același, mascat în mod artificial prin alte cuvinte”; sau, parcă l-am auzi pe Visconti, răsturnând oarecum raportul, dar susținând același adevăr: „Fiecare dintre filmele mele ascunde un altul: adevăratul meu film, niciodată realizat, despre Visconții de ieri și de azi”. (Iar criticul, fie și cinematografic, nu publică și el, oare, mereu aceeași carte, în orizontul aceleiași „poetici personale”, atunci când o are?)

În *Ikiru*, oricum, montajul e suveran, așa zice chiar tiranic și ostentativ suveran, tocmai pentru că, începând cu acest film, Kurosawa va efectua nemijlocit, personal, montajul tuturor operelor sale. Mulți critici se simt chemați să admire efectele creatoare ale acestui „element constitutiv al unei opere cinematografice”, prin care se obține nu numai „o povestire coerentă, ci și un maximum de afectivitate comunicativă” (Eisenstein), în cazul anume al lui *Ikiru*, cu precădere în cea de-a doua parte, a *flash-back*-urilor. Mie, dimpotrivă, acestea din urmă mi se par tratate cu un anumit simplism, conținând motive de intonație strict informativă, în care însuși eroul se înfățișează oarecum estompat și impersonal, pe când, în prima jumătate, montajul este realmente creator de viață, de mișcare, de realitate dinamică. O demonstrează și o confirmă, cred, chiar și vitalitatea cognitivă a imaginilor: rareori se pot culege, dintr-un film, atâtea „știri” despre orașul japonez, despre strada acestuia, într-o succesiune rapidă și, deopotrivă, echilibrată pentru economia expresiei. Dar această vitalitate aparține înseși populației tokyote de la începutul anilor '50, dacă strada poate fi considerată și acceptată ca semn, ca sursă documentară a „tumulțului” general, deci și a celui „interior”, individual. Funcționarul, căruia Takashi Shimura îi împrumută „fizicul rolului”, chipul și silueta, este, poate mai curînd decât o plăsmuire cehoviană sau chiar car. gialeană, una mușatesciană: în *O noapte de pomină* (regia Ion Șahighian, 1939), film întors spre alte tîlcuri, nu e, oare, funcționarul jucat de Timică un frate bun al secretarului de primărie Shimura? Firește. Kurosawa e foarte departe de a crede că japonezul s-a născut funcționar, cum crede despre români Tudor Mușatescu, dar în veselie „programată” a celor doi protagoniști, aparent atît de îndepărtați, se poate citi, pînă la urmă, o sursă, o izvodire comună. Poate că forțez, uneori, analogiile, dar

caut și încerc imense satisfacții în a întâlني, pretutindeni în lume, o omenire, dar și o omenie, foarte asemănătoare (ba chiar identice, poate). Într-un faimos documentar televizual, dedicat oceanului, Folco Quillici susținea — ca pe o concluzie peremptorie, bazată pe un proces de cunoaștere amănunțit în profunzime — identitatea, egalitatea, omogenitatea perfectă a pescarilor de pe întreg globul: îndeletnicirea, uneltele și tehnicile acesteia duc inevitabil la asemenea similitudine și unitate. Dar țăranii, „cultivatorii direcți” ai pământului? Nu seamănă, oare, pînă și fizic, între ei, cel puțin în locurile unde cresc grîul și porumbul? Tot așa, mă îndeamnă gîndul să cred, se aseamănă funcționarii, impiegații, „birocrații” de pe întreg mapamondul, dincolo de nuanțe neglijabile. De aceea, Watanabe e exponențial, și nu mi-e deloc greu să văd în el un Umberto D. înainte de pensionare.

Montajul lui Kurosawa — fără a fi și unul al „atracțiilor” — e rapid, de aici intensitatea aristotelică a numărului de ipostaze, de „trăiri”: într-adevăr, Kurosawa înțelege titlul (și tema) filmului său inclusiv sub forma infinitivului lung, *trăire*. Aceasta e prezentă mereu, oricît de fragmentar, oricît de fugar, în toate fotogramele peliculei, fie atunci cînd, la policlinică, funcționarului i se dezvăluie diagnosticul fatal, anticipat cu lux de amănunte în relatarea unui alt bolnav, fie — mai ales — în vîrtejul deboșării, viziune sugestivă a căderii pe un plan inclinat, întreruptă tranzitoriu de întoarcerile acasă ale protagonistului, acolo unde acesta se lovește de opacitatea fiului și a nurorii sale, sau de întîlnirile cu o fată, doar aparent dispusă să-l înțeleagă. (Apropo de „înțelegere”: în *Filme de nouitate*, Ed. Meridiane, 1972, D. I. Suchianu atribuie „neîmplinirea” umană a eroului central din *Ikiru* incapacității acestuia de a-și arăta iubirea față de propriul fiu, Mitsue; socotesc că problema are două capete: nu e vorba, oare, și de o aceeași incapacitate din partea fiului, adică de o absență a „educației sentimentelor”? Oricum, îndreptățită e concluzia lui Suchianu: „De mult n-am întîlnit o poveste așa frumoasă”!).

Nu poate fi trecut sub tăcere, însă, faptul că Akira Kurosawa rezolvă printr-o elipsă, ba chiar printr-o cezură netă, trecerea protagonistului de la o stare de dezintegrare morală, la una contrarie, constructivă, de generoasă înălțare și răscum-părare. De un asemenea *hiatus* va scăpa Bergman în *Fragii sălbatici*, deși apelează și el, slavă cerului, la numeroase

„retrospecții”, și, cu atât mai mult, De Sica și Zavattini, care, tot slavă cerului, nu recurg deloc la asemenea procedeu, narațiunea lor fiind mereu omogenă în raport cu ea însăși. În orice caz, partea a doua a lui *Ikiru*, foarte interesantă și instructivă prin analiza grupului de la „priveghi” sau pomană, mi se pare mai puțin elocventă și persuasivă în episoadele de evocare a gesturilor răposatului, poate cu excepția unui moment de poezie (citată și de D. I. Suchianu): atunci când, în evocarea polițistului, de serviciu în noaptea morții lui Watanabe, modestul slujbaş, văzându-și visul cu ochii, se dă, în lumina lăptoasă a nopții, într-unul din leagănele parcului pentru copii, și cântă: *„Fetelor, iubiți câtă vreme obrazul vostru n-are zbircituri. Sărutați atîta timp cît părul vostru nu e încă alb...”*

Nu mai puțin adevărat e că, și în această a doua jumătate a filmului său, Kurosawa se dovedește un maestru autentic al montajului din bucăți scurte și — cu toate că gustul de azi, fără a-l respinge integral, preferă construcțiile fotodinamice cu o respirație mai liberă — felul acesta de a tăia și lega cadrele între ele devine efectiv, după cum s-a scris, stil: un stil personal și, concomitent, unul japonez, național, pentru că între ritmurile vieții tokyote și cele ale filmului se stabilește o armonioasă relație nu atât de sincronizare, de imitare pedestră, naturalistă, cît de interpretare, de ezoterică introducere, prin artă, în cifra sufletească al unui popor (chiar dacă, la el acasă, Kurosawa a fost considerat „cel mai puțin japonez dintre regizori”!).

Totuși, în pofida unui entuziasm aproape general, nu m-aș încumeta să susțin că *Ikiru* e o capodoperă: îi lipsește, pentru a fi așa ceva, omogenitatea structurii și aura specifică. Filmul, e drept, nu datează, poate fi văzut cu interes mereu proaspăt, însă elementele de descriere sau numai de sugerare a „spiritului vremii” sînt, fie și parțial, caduce: ne atrag atenția și curiozitatea ca document, dar trag povestirea înapoi. Din acest ultim unghi, episoadele din partea a doua par mai „abstracte”, deci mai durabile, deși relativ schematic. *Ikiru* rămîne, însă, o operă de artă evocînd prezentul cu o considerabilă forță de atracție, prin umanismul profund al autorului, transfigurat și încredințat aproape exclusiv grăitoarei „măști” a lui Takashi Shimura: cel puțin din partea publicului nostru, acest interpret e perfect asimilabil, ideală figurină tudormușatesciană, cu un specific spor, insular, de dramatism. În persoana secretarului

administrativ Watanabe e concentrat, pînă la disperare, efortul de a depăși propria mediocritate, dar și mediocritatea (nesimțită) a unor semenii, și am văzut în ce fel: prin generoasa năzuință venită din tradiție — dar dintr-un propriu, laic, imbold — a obținerii unui dram de nemurire printr-o faptă socialmente interesantă, adică în folosul colectivității, concretă, pozitivă, non-egoistă, aproape exemplară, „model de viață”. Totodată, înduioșătoare, această acțiune, vine tocmai de la un anti-erou, ferit de ridicol prin autenticitatea trăirilor sale, în orice împrejurare. Știm, însă, cu toții, că o operă nu poate fi „frumoasă”, adică „de artă”, numai datorită conținutului ei moral: se cere și perfecțiunea formei. Dar forma este însăși opera, în care conținutul s-a topit pînă la o totală identificare. Kurosawa o realizează, făcînd din montaj mijlocul-principe de expresie, deși, după opinia mea, fragmentările, oricît de strict controlate, aduc o anumită știrbire unității totalizante pe care o presupune capodopera. Ceea ce nu înseamnă că *Ikiru* nu ar fi demn să fie considerat drept „cel mai frumos film japonez, poate, de după război”. Mai frumos decît *Rashomon*, care e anterior, din 1950? Mă îndoiesc. Nu mă îndoiesc, în schimb, că prin *Ikiru* s-a lansat, închis într-o sticlă plutind pe oceanul lumii, unul dintre mesajele cele mai prețioase ale cinematografului nipon: depășirea egoismului mărunț și meschin, depășirea mediocrității unei vieți fără noimă creatoare și încă într-un moment-limită, de cumpănă supremă: în pragul morții, cu deplina ei conștiință. Nu multe sînt semnele (cinematografice) asemănătoare, care să ne ajute să trăim (tocmai), să nu ne resemnăm și să nu renunțăm la condiția superioară de om (minte și inimă), redobîndindu-ne încrederea în viață chiar și cînd ne înpăimîntă desprinderea de țarmurile ei...

„Fragii sălbatici”

Despre o aceeași iminență a morții și despre atitudinea asumată în proximitatea acestui fenomen natural povestește și *Fragii sălbatici* (1958), unde eroul nu mai este un anonim funcționar (aparent tăiat în afara istoriei, ca și negustorul de zarzavaturi al lui Fassbinder), ci un „mare intelectual” (în accepție gramsciană), un profesor universitar cunoscut, un medic strălucit, ceea ce schimbă, într-o măsură, datele

confruntărilor și ale evocărilor, fiindcă „vîrsta a treia” se hrănește precumpănitor din trecut, din amintiri, aceeași „temă a bătrîneții” apărînd încă din 1953 în opera lui Bergman, ne avertiza Sadoul, adică în *Noaptea saltimbancilor*. Amintirile (eroului însuși de data aceasta, nu ale celorlalți despre el, ca în *Ikiru*): iată o punte care ne înlesnește trecerea spre existențialismul religios al lui Sören Kierkegaard, cu acerba sa polemică antihegeliană, reper pentru toate exegezele dedicate pînă acum operei lui Bergman, „ateismului său religios”. Ce ne comunică Kierkegaard relativ la amintiri? „Amintirea e ca o haină uzată, oricît de frumoasă ar fi, nu o mai poți îmbrăca, nu te mai cuprinde. A merge înainte, adică repetiția, e o haină ce nu se poate tocî, ea nu strînge și nici nu e largă ca un sac, ci se mulează ușor pe trup. Cine vrea doar să-și aducă aminte, e un voluptos. Cine dorește repetiția e om, cu atît mai demn de acest nume, cu cît și-a propus-o cu mai multă vigoare”. În care dintre aceste două categorii intră bătrînul profesor Isaak Borg? Desigur că, rechemînd în memorie diverse episoade ale adolescenței și ale tinereții, el e un voluptos; dar „visele” sale, nu amintirile propriu-zise, îndoaie într-o măsură rectilinearitatea sentinței: încă de la începutul filmului, Everard Isaak Borg, în vîrstă de șaptezeci și opt de ani, se visează mort: dintr-un sicriu căzut de pe platforma unui dric ce înaintează spre o zonă necunoscută a orașului, iese o mîna, însăși mîna lui, și caută să-l tragă după ea. Acest prim vis, observă Aristarco — în capitolul *La solitudine ontologica in Dreyer e Bergman*, din fundamentalul său studiu *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema*, 1965 (*Solitudinea ontologică la Dreyer și Bergman*, în *Dizolvarea rațiunii. Discurs despre cinematograful*), poate fi interpretat exclusiv în sens psihanalitic (freudian), ca mijloc de a înfrînge egoismul prin cunoașterea propriului subconștient. Dar asemenea vise, cu osebire cel evocat, pot reprezenta — în intenția lui Bergman — un semn sau „ca să spunem așa, mijlocul unei Entități superioare”. După același Aristarco, protagonistul din *Fragii sălbatici* e supus unui proces în care se cunoaște capul de acuzare: egoismul; ca și verdictul: solitudinea. Totuși, s-ar părea că Bergman ar vrea să ofere, să indice măcar o soluție a acestei problematice fundamentale a operei sale. Într-adevăr, soluția stă în faptul că Isaak Borg, la capătul zilei sale celei mai lungi, cea din urmă, dobîndește conștiința propriului „păcat”, a „falsului diag-

nostic pus propriei vieți". E vorba, în esență, de găsirea sentimentelor — „nu regăsirea lor, notează subtil Aristarco, *păcatul său e original*" —, de spargerea crustei însingurării, de înlocuirea siniubirii cu căldura afectelor și, în trea acelorasi impulsuri, în sfârșit, simplu omenești, „*de a se apropia cu simțăminte noi de nora și de fiul său, de a înfringe teama și egoismul ce-l despart pe bărbat de femeie, neînțelegera lor reciprocă, și de a oferi posibilitatea unei noi vieți, cea care e pe punctul de a se naște și pe care fiul [lui Borg] ar vrea s-o nege prin avort*" (avortul, fiind o chestiune deosebit de acut resimțită în lumea protestantă a Scandinaviei). Așadar, — „își murmură în mustăți" Aristarco — „*posibilitățile lui Isaak, din abstracte par să devină concrete*", transformate, adică, în acțiuni omenești, nu doar „științifice", frigide, reci-profesorale. Apoi, criticul italian se afundă într-o aporeică discviziție pe temeiul unor citate din Kierkegaard, pentru a ajunge, în final, la concluzia că nu e foarte limpede dacă fiul profesorului, deși își iubește soția, își va da consimțământul la nașterea copilului. Pe de o parte. Pe de altă parte, nu se știe dacă nu cumva Bergman își însușește confesiunea lui Thomas Wolfe (făcută în tetralogia sa autobiografică: „*Propriul sentiment al vieții se întemeiază pe solida convingere că solitudinea nu e cîtuși de puțin ceva rău sau singular, ceva particular numai mie și altor cîtorva oameni singuratici, ci însuși faptul ineluctabil, central, al existenței umane*"). O solitudine, într-adevăr, ontologică, departe de aceea a leopardienei *La vita solitaria* sau de aceea din *Singurătate* a lui Eminescu, tocmai pentru că și poetul din Recanati, și cel din Ipotești, au fost „oameni cu calități", nu ca musilianul Ulrich, „om fără calități", de care Aristarco îl apropie, în schimb, pe Isaak Borg. Leopardi și Eminescu își umplu singurătatea cu chipul iubitei („...*Deșarta casă / Dintr-odată-mi pare plină, / În privazul negru-al vieți-mi / E o icoană de lumină*"), în timp ce Isaak Borg, kierkegaardianamente, se căiește. Speranța de viață — al cărei nume e femeie, nora care stă să nască un fiu — să rămînă, oare, în conștiința bătrînului universitar o non-speranță? E o interogație pe care el însuși, presupun, nu și-o mai exprimă: în secvența finală, fiul Evald vine la tatăl său să-i spună noapte bună, iar după ce profesorul s-a și culcat intră nora, Marianne, care îl îmbrățișează și-i zice „Te iubesc" sau „Mi-ești drag". Bătrînul se gîndește la

copilărie. Își revede părinții, fericiți, printre pescari, pe malul unui lac. Adoarme...

Adoarme împăcat, am putea spune, de îndată ce știe că a dat la o parte și a lăsat în urmă comodul, egoistul său „neamestec” („*Nu mă vîrîți în ciondănelile voastre de familie*”) și a adus, cu propria sa comprehensiune, o reînnoită seninătate între fiu și noră. Nu mai e vorba de a recupera inocența (fie și egoistă) simbolizată de frăgar, de „fragii sălbatici” culeși, în amintire, împreună cu verișoara Sara. Inocența dintii a fost pusă în raport cu cultura (în cazul lui Borg, preponderent „științifică”), iar acest nou raport mediază trecerea spre un moment mai înalt, care nu mai e, cu siguranță, „inocent”, dar deschide omului calea răscum-părării, a obținerii unei avuții spirituale, a unui umanism integral. Fiindcă, deși scrie în revista lui Aristarco, afirmînd (la zece ani după apariția *Fragilor sălbatici* și a *Chipului*) că „ateismul religios” îl conduce pe Bergman spre o sufocare tot mai hotărîtă și spre un reflux al instanțelor umanist-problematică, — Guido Oldrini în *Reflusso del problematicismo nell'ultimo Bergman* (*Refluxul problematismului în ultimul Bergman*, „Cinema Nuovo”, nr. 202) recunoaște caracterul pozitiv al tematicii și existențialismului bergmanian din prima recoltă de filme: „*Tentația existențialistă și iraționalistă a distrucțiunii oricărui umanism este, de bună seamă, prezentă la Bergman, atât prin rădăcinile istorico-sociale ale formației sale, cât și prin predilecțiile ideologice ale culturii și artei sale, dar ceea ce îi constituie originalitatea (și măreția) este că luptă și iese chiar biruitor, pînă la un punct, împotriva acestei tendințe; și că operele sale se opun totalei disoluții a omeniei omului, lasă spațiu unei lumi de valori, viguros umană, resping (tot pînă la un anumit punct) ispita iraționalistă*”. Aceasta e natura, orice s-ar spune, ambiguă a umanismului bergmanian. O ambiguitate, o „bipolaritate” recunoscută de însuși cineastul suedez, pe care Georges Sadoul ținea morțiș să-l „laicizeze”, să-l tragă departe de fascinația teologic iraționalistă a lui Kierkegaard și a dialecticii acestuia, profitînd și de o declarație publică a lui Bergman: „*Că-s credincios sau că-s necredincios, păgîn sau creștin, vreau să fiu unul dintre artiștii catedralei ce se înalță pe întinsul cîmpiei, fiindcă o parte din mine însumi va supraviețui în totalitatea triumfătoare, dragon sau demon, nu-mi pasă*”. (Și, nu întîmplător, un critic din

țara cineastului, Jörn Donner, în chiar titlul unui studiu, i-a înmănunchat filmele sub pecetea diavolului.)

Aidoma protagonistului din *Fragii sălbatici* — de altfel regizorul și-a recunoscut întotdeauna inspirația autobiografică —, lui Bergman parcă îi e jenă, într-o lume modernă, să-și dea pe față religiozitatea și, în orice caz, el (fiu de pastor) respinge credința socăcită de pastori protestanți. Dar, profitând de vîrsta, de venerabilitatea și prestigiul profesorului Borg, autorul se ascunde pe după piersic atunci cînd e întrebat ce gîndește despre disputa dintre studentul în medicină, Viktor, și studentul în teologie, Anders, cel dintîi susținînd că religia e opium pentru a calma durerile, cel de-al doilea admirînd natura și atribuind-o unui „izvor etern”:

„VIKTOR: Dumneavoastră ce credeți, domnule profesor?

ISAAC: Dragii mei, mi-ați primi părerea cu o ironică indulgență, orice aș spune. De aceea, n-am să spun nimic.”

Pe de altă parte, însă, intimitatea gîndirii lui Bergman poate fi și menajată. În prezentarea și analiza lui *Smultronstället* — în *100 film da salvare* — după ce arată că *Fragii sălbatici* e „cel mai complex și mai bogat în motive culturale” dintre filmele de pînă în anul 1958 ale lui Bergman, Fernaldo Di Giammatteo ocolește pînă și cea mai mărunță aluzie la problematica religioasă (filosofică) a filmului (nu e specializat în acest domeniu) și își întreprinde lectura în cheie psihologică și socio-estetică: „Mereu autobiografic, în forme cînd aluzive, cînd directe, [Bergman] expune cu o impecabilă rigoare obsesii și probleme care, iscîndu-se din întortochieturile psihicului, sfîrșesc prin a reflecta neliniștile unei clase (burghezia) și ale unei țări (Suedia), căreia i-a fost dat să trăiască la marginile Europei, într-o condiție de izolare și bunăstare (simfite uneori, din optica luteranismului, ca o vină). «Marginalitatea» îi permite lui Bergman să facă uz, cu o detașată competență, de toate materialele nobile ale culturii occidentale; tema memoriei de derivație proustiană, tema alienării individului (angoasa kafkiană), analiza pulsivităților inconștiente retrăite prin experiența suprarealismului (aici, secvența primului vis), «realismul magic» de matrice anglosaxonă (de la Christopher Morley la Thornton Wilder), recuperarea iraționalismului nietzschean. Din ceea ce are

specific al său (național), la toate acestea adaugă moștenirea lui Strindberg, iremediabila lacerare existențială produsă de apropierea-ciocnire dintre sexe". După cum se vede — cu o informație corectă, pertinentă — fiecare și-o spune pe-a lui. Di Giammatteo, nevrînd să intre cumva în greșală, nu suflă o vorbă despre Kierkegaard, se referă la Nietzsche și la Kafka (imensă descoperire a criticii franceze: Isaak Borg = I.B. = Ingmar Bergman, precum Joseph K = Kafka!), deși nu neglijează, totuși, matca luterană — mai exact, evanghelistico-luterană —, amintește de supraréalism, dar nu de Freud, și de „realism magic”, literar, în timp ce atît supraréalismul, cît și „realismul magic” se pretează, de data aceasta, mai curînd la trimiteri direct cinematografice. „Supraréalismul e fotografia visului”, spunea Dalí și tocmai de pictorul spaniol și de compatriotul său, Buñuel, ar fi trebuit adusă vorba, ca și despre Hans Richter, Man Ray sau Cocteau, printre alții și înaintea altora: pînă și într-o cronică la *Zelig* al lui Woody Allen am întîlnit o conexiune cu personaje care „au viciul de a umbla pe pereți, cum se întîmplă în unele filme ale lui Bergman”. În ceea ce privește „realismul magic”, m-aș gîndi, eventual, tot în ambianța istoriei cinematografului, la japonezi, la un Mizoguchi, bunăoară (fără ca Bergman să-l egaleze, să ne înțelegem: după părerea mea).

Pe de altă parte, lui Aristarco i-au scăpat cîteva gesturi și atitudini ale lui Isaak Borg, care par a nu lăsa dubii asupra opțiunii sale „confesionale”. După ce declamă, dacă nu intonează, „imnul religios suedez” citat, un fel de scandinav *Cantico delle creature* franciscan (preluteran, deci, și de aceea mai solar: „Că poem de dragoste nu e tocmai rău”, admite Viktor), după ce refuză — abil, dar laș — să răspundă la întrebarea referitoare la propria sa credință, bătrînul profesor și medic își dă pe față starea: „Mă simțeam foarte vesel și într-o dispoziție excelentă”, o dispoziție, o seninătate, deci, pe care i le-au inspirat replica dată prin priceasna sau chinonicul început cu „Unde este prietenul pe care îl cauți pretutindeni?” Apoi, atunci cînd vine rîndul unui coșmar, adică atunci cînd Borg e pus — într-un alt vis — în situația clasică de a nu ști să răspundă la întrebările unui examiner: cine, oare, ar putea să fie antipaticul, terorizantul belfer, dacă nu *catolicul* Alman, ridicolul soț al și mai ridicolei Berit (cel care provoacă „evenimentul rutier” — cum se spune la radio —, adică aproape o cioc-

nire de automobile). Părtinirea lui Bergman e evidentă și se îndreaptă integral, în dauna staturii sale de artist laic-religios (departe, însă, de „religia laică” a lui Gramsci!) spre lumea sa protestantă, unde aceste „șopîrle” pot stîrni entuziasm, după toate probabilitățile...

Dar nu despre credința religioasă a lui Bergman se cuvine să dăm seama aici, ci despre arta sa, chiar dacă aceasta captează ecourile celei dintîi, ale unui anumit mod de a vedea lumea și oamenii. În acest sens, am urmat, încă o dată, îndemnul lui Guarnieri, ca *maître à penser*, care (în *L'intellettuale nel partito*, Intelectualul în partid, Marsilio, Venezia 1976) propune o deschidere comprehensivă față de pluralitatea opiniilor, menită să îmbogățească aria de intervenție a intelectualului comunist: „*Omul de cultură trebuie și poate să-și susțină propriile rațiuni, propriile temeuri, cunoscînd, totuși, și stăpînindu-le, și rațiunile, temeurile, care se opun celor proprii. [...] Îl vrem, adică, deschis tuturor sugestiilor, tuturor invitațiilor la asimilarea celor mai felurite cunoștințe, a celor mai felurite experiențe și propuneri, care ies, tocmai, dintre hotarele liniei de gîndire, ale ideologiei adoptate ca proprie*”.

Orice s-ar spune, *story*-ul lui Bergman, în *Fragii sălbatici*, e destul de banal și de schematic și cu prioritate didacticist, în sensul că nimic aproape nu e lăsat pe seama spectatorului, totul e dat mură-n gură: Borg e egoist, rece, și de aceea viața, lumea, „Entitatea superioară”, îl osîndesc la pedeapsa cu solitudinea, stare pe care eroul încearcă să o răscumpere prin a înțelege, în sfîrșit, natura relațiilor dintre fiul și nora sa. Ciudat e faptul că nimeni, nici Aristarco, nici Di Giammatteo, nici Marcel Martin sau Kenneth Cavander ori Roger TAILLEUR, nu fixează procedeul fundamental, de ghid al componentei auditive, din *Fragii*: monologul interior. Și nu își dau, astfel, seama că tocmai un asemenea procedeu („proustian”) îl ajută pe omul de teatru care este și rămîne Bergman să adune sub o aceeași boltă totalitatea povestirii sale, inclusiv rememorările de două feluri: *vis* și *amintire*. O povestire teatrală, scenică, în esență, de un didacticism luteran, care mi-a adus aminte atît de anumite apucături contemporane, cît și de tradiția inaugurată în artele figurative de „era” Luther, unde pictura, imaginea, nu mai erau suficiente, ci se cereau însoțite și repovestite cu cuvinte și interpretate în „legende” sau „didascalii” corpolente. Ceea ce pare rezultatul unui efort de aprofundare

analitică e schematizat în film chiar ca ecuație: vină-egoism și pedeapsă-solitudine; totul răscumpărat, pînă la urmă, prin recuperarea „inocenței” inițiale! Tema lui Bergman stă, așadar, în ceea ce vestgermanii din anii '70, cineștii bineînțeleș, dar nu numai ei, au numit „gerul” sau „înghețarea sentimentelor”, aspirînd la un „dezgheț” prin re-umanizare. Simplu. Și tocmai de aceea, repet, interesul pentru *Fragii sălbatici* stă în forma sa, în expresia filmică, unde îi trebuie căutat farmecul. *Fragii sălbatici* — precum *Strigăte și șoapte* (1972) — poate fi socotit „în aparenta povestire a unei agonii înaintînd spre moarte, o silențioasă celebrare a vieții”. Și tot ca în *Strigăte...*, „forma devine destin, principiu născător de destine... Forma devine perspectivă, luare de poziție față de viața din care a izvorît, o modalitate a reconstituirii acesteia”. În sfîrșit, se poate desigur afirma că „încrederea lukácsiană în desăvîrșirea formală nu e străină de iubirea cu care Bergman celebrează traja unei existențe... Reprezentarea formală dă glas (subțire, dar bogat) unui «Sehnsucht», dorului personajelor, și face din el o categorie ultimă și de nesuprimat a posibilităților vieții” — Massimo Gallerani, în *L'anima e le forme nella scrittura di Bergman* (Sufletul și formele în scriitura lui B., „Cinema Nuovo”, nr. 255). Cum? Sub semnul solidei lui formații teatrale, prin dialog, firesc armonizat cu ritmurile obținute în montajul final, adică în raportul imaginilor cu „a treia dimensiune imponderabilă fără de care filmul devine un mizerabil produs de fabrică” (cf. cu traducerea din „Caietul de documentare cinematografică”, nr. 3/1976: „A treia dimensiune de o importanță vitală și fără de care filmul, odată terminat, nu este decît un produs industrial născut mort”.). Veritabilul „secret” al lui Bergman e, totuși, altul, după părerea mea: el rezidă în năzuința regizorului de teatru, care — la repetiții — poate trăi această bucurie, dar nu și în reprezentație: fața actorului văzută cu ochii, nu cu binoclul, de aproape. Desfătarea planurilor apropiate și a prim-planurilor, este un privilegiu unic al artei filmului: „Mulți sînt regizorii — se plîngea, pe bună dreptate, artistul suedez — care au uitat că fața, chipul omenesc, constituie nucleul fundamental al muncii noastre. Putem, desigur, să elaborăm o estetică a montajului, să imprimăm unor obiecte și unor naturi moarte, un ritm mirabil, să concepem studii ale naturii de o frumusețe inegalabilă, dar prezența chipului uman e, fără îndoială, semnul ireductibil ce caracterizează cinematograful”.

Într-adevăr, îl continui pe Bergman, „*prim-planul compus obiectiv, perfect condus și jucat [de actor] este mijlocul cel mai puternic de care dispune regizorul pentru a-și influența publicul. [...] Absența sau frecvența prim-planurilor caracterizează în mod infailibil temperamentul regizorului de film și gradul de interes pe care-l arată față de oameni*”.

Oricine pricepe, astfel, unde trebuie căutată și găsită esența umanismului lui Bergman în film, comparabilă cu aceea a lui Kurosawa. De altfel, amintitul Jörn Donner a și încercat să-i compare pe cei doi autori — aparent atât de diverși — și, cu deosebire, chiar în cele două opere avute de noi în vedere: *Ikiru* și *Fragii sălbatici*: «*Fragii sălbatici* este un film în formă de roman. El are unele asemănări cu opera de maestru a lui Akira Kurosawa, «*Ikiru*» (1952), pe care Bergman nu o văzuse [de ce? !] atunci când a lucrat filmul său. În «*A trăi*» acțiunea exterioară este în același mod aproape irațională. Elemente aparent disparate sînt legate laolaltă prin itinerarul de autoanaliză urmat de figura centrală. Bergman, ca și Kurosawa, eliberează filmul de dependența sa de lumea fizică, în scopul de a deschide, în schimb, zona infinit mai bogată și mai complexă a minții”. Iată cum, prin și în arta filmului, se pot întîlni două civilizații, două culturi, ba chiar trei — dacă o adăugăm pe cea italiană, mediteraneană, din *Umberto D.* —, dar nu sub pecetea cu tot dinadinsul a stilului personal, ci sub mantaua de vreme rea a „vîrstei a treia”. Căci, ciudat lucru, investigația, scrutarea unui bătrîn apare mai atrăgătoare și, pînă la urmă, mai fecundă: este răzbunarea ridurilor, a zbîrciturilor, a jignirilor timpului, care compun măști mai elocvente și mai variate, desenează topografii expresive mai pline de surprize și de tîlcuri. Cine s-ar fi așteptat la asemenea „victorii”? Să existe, oare, o „internațională a vîrstei a treia”, sub emblema căreia oamenii din toate continentele să se adune mai firesc, să se recunoască mai ușor, ca ființe ale aceleiași specii? Și de ce Bergman însuși, la 40 de ani, s-a recunoscut și a ținut să se „reprezinte” sub înveșmîntarea unui octogenar? Numai pentru că se consideră altfel decît toată lumea? „Se spune uneori că fiecare om își acumulează experiențele pînă la patruzeci de ani, iar după această vîrstă le comentează. În cazul meu, pot afirma cred, că tocmai contrariul e adevărat”, susține Bergman.

Jörn Donner mai socotește și că „tehnica filmului «*Fragii sălbatici*» este revoluționară și va dobîndi importanță pentru

arta filmului. Lipsa unei unități stilistice exterioare poate părea derutantă atât timp cât spectatorul nu s-a obișnuit cu gândul că substanța spirituală a «relegat narațiunea realistă pe locul al doilea». S-ar zice că „marginalitatea” Suediei în raport cu Europa joacă renghiuri criticilor mai slabi de inger de la Stockholm. De unde până unde „lipsa unei unități stilistice”, fie și exterioare, în *Fragii sălbatici*, datorată discontinuității narațiunii? Donner nu a văzut sau nici nu a auzit măcar de „revoluționarul” *Citizen Kane*? Iar dacă tot am căuta o lipsă de unitate în filmul lui Bergman, aceasta ar fi de atribuit unei anumite non-omogenități a „portretului” lui Borg—Sjöström, destul de inegal în diversele ipostaze ale lungii sale zile de căință-izbăvire (și nu mă refer la diversitatea voită, scontată de regizor). De exemplu, Borg, în mașină, alături de Marianne (Ingrid Thulin) expune, din profil, o anumită persoană, o anumită fizionomie, în timp ce, în final, văzut frontal, același erou dobîndește aerul și aura unui alt om. Pînă la un punct, transformarea ar fi necesară, dar parcă aceasta aparține, involuntar, și operatorului Gunnar Fischer (ca și, de altfel, în visul sau *flash-back-ul* cu verișoara Sara, în pădure).

Cu *Fragii sălbatici* („Ursul de aur” la Berlinalele din 1958), Bergman și-a cucerit consacrarea internațională, meritată desigur. Mai tîrziu, nu cu mult, Jean Béranger, în *La grande aventure du cinéma suédois*, (*Marea aventură a cinematografului suedez*, Paris, Le Terrain Vague 1961), proclama, excesiv apologetic: „Cu opera lui Ingmar Bergman abordăm paginile cele mai glorioase ale întregii istorii a cinematografului suedez... Ingmar Bergman îi surclasează, așa mi se pare, pe cei mai valoroși dintre conștrații săi, fiind nu numai un pictor și un poet, ci deopotrivă un psiholog, dotat cu o rară subtilitate. Este, fără îndoială, împreună cu Cocteau — pentru care nutrește, de altfel, cea mai vie admirație — unul dintre primissimii mari autori compleți cu care se poate mîndri a șaptea artă”. Asocierile lui Béranger vorbesc de la sine: compania lui Cocteau e ilustră, dar nesemnificativă. Bergman nu trebuie lăsat în această tovărășie, inventată de un anume șovinism cultural francez, ci adus aproape, în perspectivă cinematografică, nu atât de Visconti, om de teafu și el, sau de Fellini și Antonioni, cît de Vittorio De Sica, mai uman și mai artist decît el! Da, oricît ar indigna pe unii această afirmație: mai uman și mai artist cel puțin în capacitatea de a vorbi direct, fără

artificii și procedee (fie și filmic „specifice”), despre oameni și despre sufletele lor, mai ales despre cele necăjite. Vom coborî, deci, din zona ceturilor nordice — în ultimă instanță triste, mîhnitoare — în direcția Mediteranei însorite, așa cum a făcut-o cu dor un Ibsen (nu un Bergman, din păcate, care nu a descins, idealmente și „productiv”, decît pînă la München, municipiu și capitală de land cu episcopie luterană).

„Umberto D”

Am ajuns, cu alte cuvinte, la cel de-al treilea film al „vîrstei a treia” și poate cel mai reprezentativ: *Umberto D*, care încheie unul dintre anotimpurile cele mai strălucite ale cinematografului universal, neorealismul, precum și un triptic în producție proprie al lui De Sica (după *Hoți de biciclete* și *Miracol la Milano*), avîndu-l alături pe nedespărțitul, pînă atunci, Cesare Zavattini, ca personalitate unică a cinematografului italian: mentor, „teoretician” și, în același timp, „victimă” a neorealismului. Martir chiar, fiindcă, repet, abia după un apostolat de o jumătate de secol, i s-a oferit ocazia — și aceasta ciungă, parțială — de a debuta ca regizor, ca autor autonom al unui film, la televiziune, la Rai-TV, cu *La veritàaaa* (Adevăăăăarul, 1982), lucrat cu o sărăcie de fonduri care mi-a adus în minte o poezioară în dialect a lui Zavattini însuși, în dialectul țăranilor romagnoli printre care s-a născut și a crescut, pe cursul inferior al văii Padului:

„Am văzut o înmormîntare
atît de săracă
încît nu era nici
mortul în sicriu.
Lumea în urmă-i plîngea,
plîngeam și eu
fără să știu de ce,
în mijlocul cetii.”

Cu toată admirația pentru acest literat (de mîna a doua, și tocmai de aceea, cineast și scenarist de mîna întîi), mereu tînăr și acum, la 85 de ani, plin de idei și de inițiatve, să ne întoarcem spre ultima sa contribuție decisivă la grandoea cinematografului din patria sa, *Umberto D*.

În raport cu *Ikiru*, poveste a unui funcționar pe care iminența morții îl precipită în plină senilitate; în raport cu

Fragii sălbatici, poveste a unui medic ilustru, aproape octogenar, „bine situat”, dacă nu bogat, — *Umberto D* e clădit în jurul figurii (implicit al problematicii) poate celei mai tipice, emblematice chiar, pentru „vîrsta a treia”: pensionarul. Nici japonezul Watanabe Kanji, nici profesorul Isaak Borg nu au grija banilor, iar sursa solitudinii, a izolării în care viețuiesc, la un moment dat, este, cu precădere, una morală. Suedezul, cel puțin, o are pe Agda, bătrîna, credincioasa și promptă „chelăreasă”, în timp ce pe *Umberto D.*, gazda — care vrea să-l scoată din locuință pentru neplata chiriei — îl repede arogant: „*Servitoarea eu o plătesc. Dacă vrei apă caldă, ia-ți o servitoare !*” Că în lumea noastră europeană imensa majoritate a bătrînilor de la oraș trăiește din pensie e o regulă strictă. Astfel, perspectiva din care *Vittorio De Sica* și *Cesare Zavattini* cuprind „tema” filmurilor e favorizată — și nu doar statistic — deoarece tocmai în lumea pensionarilor întîlnim cele mai multe și mai caracteristice trăsături ale omului bătrîn. Dar ce este un pensionar, un om bătrîn? „*Bătrîni put, zicea odată un copil. T are mă tem că, despre bătrîni, aceeași părere o au mulți dintre cei ce nu au rostit niciodată o asemenea propozițiune plină de cruzime. Exagerez? Vreau să vă istorisesc povestea unui bătrîn și sper că la sfîrșit nu o să-mi spuneți că am născocit-o. Se numește Umberto D., are șaiszeci de ani (de fapt, în film are ceva mai mulți, dar încă din datele fazei scrise, ale scenariului, apare clar lucrul acesta) și un chip surîzător, pentru că iubește viața...*” Așa începe „subiectul” lui *Zavattini*, iar „primele însemnări pentru scenariu” se încheie, ca într-un fel de sinteză, cu propozițiunea eliptică, fără predicat: „*Amor vitae* al lui *Umberto*”. Și într-adevăr, sub semnul acestei „devize”, a iubirii de viață, se cuvine să fie citit întreg filmul, ca și tîlcul său cel mai profund. Tîlc ce prinde contur încă din justificarea titlului: „*Mi-a venit în mînte — mărturisește Zavattini — titlul «Umberto D», după cum mi-ar fi putut veni și «Antonio D.». Am încercat, apoi, să-l justific într-o foarte scurtă scenă pe Capitoliu [astăzi, primăria Romei], în care Umberto trebuie să-și spună numele și prenumele, demonstranților ce-l aleseseră, la întîmplare, dimpreună cu alți patru sau cinci, spre a intra la primar și a protesta în numele proprietarilor de cîini obligați să plătească taxe prea piperate; iar Umberto răspundea, modest: «Umberto Domenico Ferrari... dar puteți scrie Umberto D. Ferrari... ajunge». Cînd am înlocuit cortegiul proprietarilor de cîini*

cu un cortegiu al pensionarilor, legându-mă astfel mai strîns de ideea subiectului, am plasat o situație aproape identică la spital, unde cei care făceau greva foamei culegeau semnături de solidarizare; de fapt, bătrînul răspundea agitațiilor adunătorilor de asemenea semnături: «Ajunge Umberto D. Ferrari». Numai că această grevă a constituit una din importanțele tăieturi pe care De Sica și cu mine am hotărît să le operăm după turnarea filmului. Și în această privință, înțelegerea dintre noi a fost promptă și perfectă, ca întotdeauna. «Umberto D.» reprezintă o nouă și fericită etapă a mai mult decît decenalei colaborări cu acest mare regizor, căruia îi datorez norocul de a-mi fi văzut realizate cele mai fericite inspirații cinematografice». Și Umberto D. avea să rămînă, într-adevăr, ultima mare realizare a faimosului cuplu Zavattini—De Sica și cred că e o obligație a criticii, astăzi, să spună răspicat ce datorăm scenaristului sau — mai bine zis, după propriul său *credo* — autorului de „faze scrise” și extraordinarului animator care e Zavattini, și ce datorăm artistului De Sica. Într-o convorbire avută la București, în noiembrie 1971, cînd cineastul italian venise să asiste la o primă audiție absolută a unei cantate de Manuel De Sica, fiul său — cineastul mi-a spus, metaforic, că pentru el colaborarea cu Zavattini a fost/este precum capușinerul bine amestecat: nu se mai știe cît e cafea și cît e lapte sau frișcă. Ba se știe, aș îndrăzni să susțin, acum, pentru oricine citește scenariile lui Zavattini și, bineînțeles, vede filmele lui De Sica, sau, ca să restrîngem perimetrul discuției, pentru cine citește și vede *Umberto D.*: e cît se poate de limpede că Zavattini oferă structura narativă și imboldul, stimulul, trăsăturile preliminare ale figurilor umane și sugerează sensurile fundamentale; De Sica nu numai că le preia, ci le și prelucrează în interiorul propriei conștiințe etico-estetice și le dă forma icastică, înțelegînd prin formă „însăși opera de artă, substanța concretă, individuală, unitate organică, vie”, cum înțelegeau Francesco De Sanctis și Titu Maiorescu. În alți termeni, Zavattini e un artist mereu *in nuce*, potențial, de o vitalitate năvalnică, De Sica e artist *de facto* și *toto corde*, ba chiar *ex abundantia cordis*: un artist integral. S-ar putea observa, mai curînd, că raportul dintre Zavattini și De Sica se aseamănă și el cu raportul — pe care l-am mai evocat — dintre cărturarii umaniști și pictorii sau sculptorii Renașterii; aceștia din urmă și-au dobîndit demnitatea culturală și chiar socială tocmai prin

alianța cu umaniștii, care „știu”, pe cînd ei, artiștii, „văd” și „înțeleg”. Istoria artelor a uitat numele „protectorilor”, ale „mentorilor spirituali” (cu excepții, firește), și a reținut numele oricît de modeste la origini ale zugravilor și cioplitorilor: de la Andrea del Castagno la Filippo Lippi, la Pollaiuolo și chiar de la Brunelleschi și Donatello sau Ghiberti, la Paolo Uccello, Verrocchio, Ghirlandaio sau Botticelli. Cine știe dacă secolele care vin — cu viteza norilor învolburați din filmele expresioniștilor — vor reține un nume și care, dintre cele astăzi în circulație. Eu înclin să cred, în cazul de față, că numele lui De Sica va înfrunta mai bine timpul, deși îl admir și îl iubesc pe Zavattini, pentru trepidanta sa dăruire, pentru „utopia” sa neorealistă, care, în ciuda scepticilor, a împins oricum înainte cea de-a 7-a artă.

Cine compară faza scrisă și filmul finit e în măsură, fără excepție cred, să opteze, și de data aceasta, pentru cel din urmă. Chipurile și situațiile concretizate de regizor sînt net superioare — ca efectivă expresivitate — celor descrise și caracterizate în scenariu. Începînd de la protagonist: numai un De Sica a putut să aștepte, să aibă răbdarea de a-l întîlni pe profesorul universitar de latină Carlo Battisti și a-i consemna scepstrul demnității ultragiante, jignite, pe care-l poartă cu sine, mereu, Umberto D. Și-apoi, numai De Sica, după examenul dificil trecut cu brio prin conducerea actricească a copiilor din *Sciusecià* și *Hoși de biciclete*, ar fi putut să facă dintr-un cîine bastard, Flike, un veritabil personaj, mai mult: o rațiune de a exista (a stăpînului său, Umberto D.) și de a supraviețui. Nu e vorba, însă, numai de o bravură artizanală de „înalt dresaj”. De Sica a fost un artist autentic, a avut *măsura* proprie marilor poeți, conștient fiind pe tot parcursul filmului, al acestui film, atît de pericolul sentimentalismului, cît și al unui intelectualism sterp. În *Umberto D.*, Zavattini și De Sica s-au „identificat” cu eroul lor, cu problematica și cu „omenia” acestuia. Care sînt ale unui mic-burghez, nu ale unui proletar (cînd au studiat „proletarul”, în *Hoși de biciclete* și în *Miracol la Milano*, abia au reușit să se ferească de o anumită condescendență populist-sentimentalistă). Poate că mic-burghezii (intelectuali) Zavattini și De Sica s-au simțit mai apropiați de Umberto, de mărunta lui sensibilitate, de „principialitatea” onorabilității sale, de foamea sa de viață (care, la un moment dat, coincide cu foamea, pur și simplu,

de hrană) și, aproape implicit, „proiectul” lor a dobândit o considerabilă, dacă nu totală, acoperire în realizare.

Societatea burgheză — dar dacă privim atent, și cea socialistă — au adus la suprafață și au întreținut simțul a ceea ce ar încăpea în noțiunile de „respectabilitate”, de „onorabilitate”. (Trecînd, la noi, prin „onorabilitatea” și „stimabilitatea” cu îngăduință pritocite de Caragiale, ele tind, pe măsură ce istoria se scurge și înaintează, spre dobîndirea unui efectiv conținut, social și politic, moral în primul rînd.) Or, în perioadele de criză financiară — cu un gest aproape automat și firesc (dar de ce chiar atît de firesc?) — primele capitole sacrificate din bugetul unui stat sînt cultura, artele și... pensiile! Astfel, din pricina unui asemenea „insucces” financiar, „respectabilitatea” pensionarilor intră, la rîndul ei, în criză, o criză dramatică, fiindcă reflectă o „răcire” a societății avînd drept consecință izolarea, însingurarea pensionarilor, a bătrînilor, a celor din „vîrsta a treia”. *Umberto D.* e din 1952 — am mai spus-o, filmul acesta încheie strălucit, ca un cîntec de lebedă, o întreprindere a neorealismului — și rămîne o întrebare de pus sociologilor și statisticienilor, dar și oamenilor politici, dacă apariția și succesul său nu au contribuit la măruntele progrese, înregistrate ici și colo, în domeniul ameliorării soartei pensionarilor.

Judicios, Adelio Ferrero își intitulează un scurt eseu (în „Cinema Nuovo”, nr. 197), „*Umberto D. e la crisi della rispettabilità borghese (Umberto D. și criza respectabilității burgheze)*”. După o viață petrecută în slujba statului — Umberto declară nu fără mîndrie că a fost funcționar de stat, un *statale*, cum spun italienii —, pe individ îl așteaptă „*violența latentă care-l împinge spre o condiție a cărei alternativă e sinuciderea sau moartea civilă, în acele lagăre care sînt azilurile sau dormitoarele publice*”. Criticul îl citează, cu eficacitate, pe Aristarco: „*Umberto D. e singur în mijlocul indifferenței generale, deoarece condiția sa, în societatea noastră e normală, cotidiană: acceptată*”. Sînt aproape unanim acceptate, adică, faptele ce au loc în spitalul unde se internează Umberto, nu atît pentru că ar fi bolnav, cît pentru a face economie la mîncare, pentru a-și putea achita chiria; sau întîmplările de la „ecarisaj”, de la hingheri, unde cîinii înșiși sînt supuși unei discriminări de clasă! Spre deosebire de Watanabe și, bineînțeles, de Borg, Umberto D. e constrîns să înfrunte problema hranei (a infometării) și ceea ce Zavattini

gîndea în „faza scrisă” ca *amor vitae* — printre altele, „apetitul”, „pofta de mîncare” și chiar „lăcomia” bătrîmului — în film devine o disperată luptă cu existența de fiecare zi, pentru supraviețuire. În lupta aceasta, Umberto se recunoaște, la un moment dat, învins: nu doar pentru că nu are cu ce-și plăti datoriile — ca să lase la Ilman l-ar trebui neapărat un spor de 20%, atît, al pensiei —, și pentru că din minimele sale relații umane iese mereu contrariat, dezmințit, dezamăgit. Pe de o parte, Umberto nu găsește nici un punct de sprijin pecuniar: „*Orașul are sute de mii de locuitori — notează Zavattini în subiect, în structura ce tinde să se facă film — dar pare depopulat cînd ne hotărîm să cerem un împrumut*”; pe de altă parte, tînăra, nostima servitorică — la care Umberto ține ca un părinte și care se ține cu doi carabinieri deodată, fără să știe cine e tatăl copilului pe care-l așteaptă — nu-și face „lecțiile”. Înainte de a-i veni ideea să se interneze în spital ca să mănînce gratis (așa făcea, în anii '30, la Florența, scriitorul și pictorul Beniamino Joppolo, care, cum se anunța iarna, striga în piață: „*Jos fascismul!*” și își petrecea, în consecință, trei-patru luni pe socoteala statului, în pușcărie, pînă venea primăvara), Umberto cere servitoarei termometrul și-i spune:

„**UMBERTO:** *Ca să scap de necazuri ar trebui să stau o lună fără să mănînc...*
Ți-ai făcut lecția?”

SERVITOAREA (prinsă asupra faptului, parcă): *Nu...*

UMBERTO (ironic, îndurerat): *Mda...n-ai timp... Să știi că anumite bețele ți le găsești pentru că nu știi gramatica... da, da... toți profită de asta!”*

A ști gramatică, a ști pur și simplu, a cunoaște: dacă somnul rațiunii naște monștri, somnul produs de ignoranță naște necazuri, mici și mari... Umberto, în schimb, e instruit. Comeseanului cu accent toscan, care-i recomandă gargara cu oțet spre a obține imediat o detumescență, „*cuvînt pe care-l găsești în orice dicționar*”, Umberto îi răspunde, ușor ofuscat: „*Sînt funcționar de stat, nu cumva credeți că nu știu ce-i aia?*” (De fapt, nu știe și caută cuvîntul în vocabularul pe care l-a vîndut, mult sub preț, anticarului cu taraba în stradă.) Oricum, Umberto, „mic” intelectual, deși cunoaște gramatica normativă are, și el, de suferit, se lovește de nepăsarea societății care-l „marginalizează”.

Lupta pentru salvagardarea demnității umane, a respectabilității, a onorabilității în fața oamenilor, începe și coincide, în cazul lui Umberto D., cu lupta pentru dăinuirea biologică. Până la urmă, în această încheștare imposibilă, bătrînul se dă bătut, alege și se hotărăște să se sinucidă. În dreptul unei asemenea decizii, De Sica precizează că în „filmul său preferat” — închinat, de altfel, memoriei tatălui său, devenit pensionar — este vorba de *„tragedia acelor persoane ce se văd excluse dintr-o lume pe care, totuși, ei au contribuit să o construiască, o tragedie ce se ascunde în resemnare și tăcere, dar care explodează uneori în manifestări tumultuoase sau duce la sinucideri înspăimîntătoare. Hotărîrea de a muri luată de un tînăr e un fapt grav, dar ce să spunem de sinuciderea unui bătrîn, a unei ființe aflate în pragul morții? E oribil. O societate care permite acest lucru e o societate pierdută”*. Evident, Umberto decide să-și ia viața numai după ce a încercat din răputeri — ca un „iubitor de viață” ce era — să se salveze. Vulgara, nesimțitoarea sa gazdă — vulgară și meschină, deși cîntă sentimentale duete din *Lucia di Lammermoor* — își duce pînă la capăt opera de a-l distruge pe Umberto, așa cum îi și promite. „Există două feluri de a ucide — scria Eugenio D'Ors într-o biografie a lui Goya: — unul desemnat prin însuși verbul «a ucide»; celălalt rămîne, de obicei, subînțeles în spatele eufemismului: «a face viața imposibilă”». Făcîndu-i viața imposibilă, gazda îl înghiontește pe Umberto spre sinucidere. Un gînd pe care eroul va încerca să-l traducă în faptă, în finalul filmului, nu înainte, însă, de a coborî în ultima bolgie a propriului infern: cerșetoria. E vorba de admirabila secvență din piața Pantheonului din Roma, în amurg; o transcriu din scenariul inițial, cu precizarea că punerea în imagine și în atmosferă a lui De Sica îi dublează intensitatea:

„PIAȚA PANTHEONULUI — EXTERIOR, AMURG

Umberto pășește încet, uitîndu-se în jurul lui cu un aer circumspect. Se oprește. Dezleagă lesa de la gîtul cîinelui și o vîră în buzunar. Locul e puțin umblat. Umberto se sprijină de zid. Rămîne acolo, de parcă ar fi obosit. Dintr-o dată, întinde mîna să ceară poșană, dar nu e nimeni în dreptul lui, se vede că face repetiții și aceasta îl costă o nespusă trudă. Nu departe e o cișmea, la care un băiat își astîmpără setea. Copilul, după ce termină cu băutul, încearcă să-l stropească pe cîine cu apă. Sosește un trecător. Umberto se sprijină bine de zid, ca pentru a-și găsi poziția potrivită care să-i dea curajul de a face marele gest. Trecătorul e acum la cîțiva pași de el. Umberto întinde mîna. Dar imediat întoarce palma în sus, prefă-

cîndu-se că a întins mîna, așa cum fac oamenii cînd vor să știe dacă plouă. Trecătorul, care a dus mîna la buzunar pentru a-i da obolul, se uită la Umberto, apoi se uită spre cer și își continuă drumul, virîndu-și banii înapoi în buzunar. Între timp continuă hîrjoana dintre băiat și cîine; cîinele stă nemișcat, dar copilul nu reușește să-l ajungă cu jetul de apă. Umberto cheamă cățelul lîngă el. Cîinele vine alergînd, în timp ce băiatul se apucă să bea din nou de la cișmea. Umberto își scoate pălăria și o pune în gura cîinelui. Cîinele crede că e vorba de joacă și fuge cu pălăria în gură. Umberto îl cheamă insistent la el. În sfîrșit, cîinele se hotărăște să vină lîngă stăpîn. Umberto încearcă să-l lipească de zid și să-l facă să rămînă pe loc, cu pălăria în gură. Cîinele, fericit că poate să țină pălăria în gură, ascultă. Umberto se îndepărtează la cinci-șase pași și scoate din buzunar prima hîrtie care-i vine la îndemînă. E hîrtia cu evacuarea din casă. Cum își vede stăpînul că se îndepărtează, cîinele dă să-l urmeze. Umberto îi poruncește, cu o asprime neobișnuită, să rămînă acolo, nemișcat. Cîinele ascultă. Umberto duce hîrtia la ochi, prefăcîndu-se că citește și luîndu-și aerul că nu are nici o legătură cu acest cîine. Trec două persoane, dar nu bagă în seamă cîinele. Umberto se întoarce o clipă să vadă cum merge treaba. Privirea sa se încrucișează cu aceea a unei persoane care vine spre el. Se cunosc. Umberto are o tresărire de groază că a fost văzut de un cunoscut în asemenea condiții. Se repede glonț spre acesta năpădindu-l cu o exagerată cordialitate.

UMBERTO: *Ce mai faci, ce mai faci? Flike, vino aici, aici...*

Umberto se uită cînd la cunoscut, cînd la cîine. Cîinele nu ascultă de chemarea lui Umberto. Atunci Umberto se duce la el continuînd să se hli-zească la cunoscut, care i-a strîns mîna și care se uită, totuși, cu o anumită uimire la cîinele cu pălăria în gură.

UMBERTO: *Hai, joacă-te. Flike, vino aici, Flike!*

Cîinele, crezînd că e vorba într-adevăr de joacă, fuge departe. Umberto îl urmărește, îl prinde, îi smulge pălăria din gură, apoi, cu pălăria în mînă, lovind-o de șold ca s-o curețe, se apropie de cunoscutul care s-a oprit să privească scena.

UMBERTO: *Așa face tot timpul, se joacă: ce mai faci, luași o cafea?*

PRIETENUL: *Nu, nu. Plec cu cursa.*

UMBERTO: *O cafea, vă ofer o cafea... Un lîchior... ceva...*

PRIETENUL: *Nu, nu... pierd cursa...*

UMBERTO: *Vă însoțesc, atunci... N-am nimic de făcut... Nimic...*

Hahahaha!

Cei doi pornesc. Continuînd să-și curețe pălăria, Umberto nu se uită la cîinele care vine în urma lor, e preocupat numai de gîndul să scoată din capul cunoscutului eventuala bănuială că el ar umbla cu cerșitul; dimpotrivă, trăiește în condiții foarte bune. Se străduiește să fie vesel, să se arate fericit și rîde fără noimă, în timp ce pășeste alături de amic. În fundul pieții, două sau trei curse de transport-auto sînt pe punctul de a pleca. Umberto și prietenul sosesc lîngă unul dintre autobuze, care are motorul aprins, în timp ce un om, pe acoperiș, aranjează valizele ce i se aruncă de jos. Cunoscutul urcă imediat în autobuz, zorit de taxator.

TAXATOR: *Posfiiți în fașă... în fașă... Iar ați întîrziat...*

Cunoscutul apare la fereastră, surizindu-i lui Umberto. Umberto și amicul rămân o clipă în tăcere, tipică tăcere a celor ce nu mai știu ce să-și spună. La un moment dat, amicul vorbește, doar așa, ca să zică ceva.

PRIETENUL (după o pauză): *Ce vază e?*

UMBERTO: *Amestecat. Dar foarte vrednic.*

Cei doi rămân încă o clipă în tăcere.

PRIETENUL (după o pauză): *Dumneata ce crezi, o să fie război?*

Umberto e luat prin surprindere, se gîndea la altceva.

UMBERTO: *Cine știe?*

Prietenul bate toba cu degetele pe caroseria autobuzului. Continuă aceeași tăcere prin care se înțelege că cei doi nu mai au nimic să-și spună și că ar dori din inimă să se despartă cît mai curînd. Se uită în stînga, se uită în dreapta, prefăcîndu-se interesați de niște lucruri, de care, de fapt, nu le pasă. În jurul autobuzului bîntuie obișnuita vînzoleală a plecării. În sfîrșit, autocarul se pune în mișcare. Umberto e străfulgerat de gîndul că Flike al său ar putea să termine sub roți. Instinctiv, îl caută cu privirea: e acolo, la doi pași. Îi face semn să vină lîngă el, în timp ce cunoscutul strigă.

PRIETENUL: *La revedere...*

Umberto scoate de grabă o batistă din buzunarul pantalonilor și face un semn de salut. Autobuzul se îndepărtează în viteză într-un nor mare de fum. Umberto o pornește, din nou, singur cu cîinele său, și din ce în ce mai obosit, de-a lungul uneia din străzile acelea înțesate de lume ce nu-l ia în seamă. La un moment dat în fața lui se oprește un bărbat de vreo cincizeci de ani, poate un funcționar.

BĂRBATUL ÎN JUR DE CINCIZECI DE ANI: *Bună ziua... Ce mai faci?*

Umberto se uită la el și nu-l recunoaște. Omul s-a înșelat. L-a luat pe Umberto drept un altul. Își dă seama într-o clipită. Și înainte ca Umberto să apuce să-i spună ceva, se scuză și trece mai departe. Dispare.

BĂRBATUL: *Ah... scuzăți... m-am înșelat.*

Iar Umberto își continuă plimbarea.

Admirabilă invenție filmică, și rară: mai mult ca oricînd fantezia/imaginație se istoricizează aici, iar „gagul” e mișcat de omenie și pune în mișcare omenie. Mai mult, avem în această secvență, strînse într-un mănunchi, aproape toate elementele dialecticii intime a filmului, inclusiv cel care îl va determina pe erou să se smulgă în ultimul moment de sub extrema hipnoză a morții: cîinele Flike. După ce, firește, Umberto a încercat să-l încredințeze altora, de mai multe ori, fiind mereu refuzat. Merită să traduc și această secvență de încheiere, invitîndu-l pe cititor să vadă și filmul:

Văzut din dreptul pasajului de nivel, departe-depart, înaintează Umberto cu ciinele în brațe. Trec încoace și încolo biciclete și motociclete, ridicând praful. Barierele pasajului de nivel sînt coborîte, în timp ce se aude semnalul de sosire a trenului. Umberto ajunge aproape în prim plan. Are o față chinută, frămîntată, dar de un chin foarte lăuntric. Un automobil mai apucă să treacă, înainte ca barierele să fie complet coborîte. La fel și o motocicletă. Cîțiva bicicliști coboară și traversează în grabă, uitîndu-se la stînga și la dreapta. Unul dintre ei dă să traverseze, dar se întoarce precaut înapoi. Cantonierul îi zorește pe cei patru sau cinci trecători care traversează prea încet.

CANTONIER: *Hai, treceți... mai repede!*

Un automobil sosește cînd bariera e coborîtă și se oprește. Umberto se află acolo, dinaintea barierei, cu ciinele în brațe, mîngîindu-l mecanic. Dintr-o dată, Umberto se apleacă și trece dincolo de barieră, ca și cum ar vrea să traverseze șinele, dar ajuns la un pas de ele se oprește și rămîne acolo, strîngînd puternic ciinele la piept. Ochii lui fixează punctul din care trebuie să sosească trenul. Cantonierul îl vede.

CANTONIER: *Înainte sau înapoi, mișcați-vă.*

Umberto se scutură. Ascultă, face doi sau trei pași înapoi, sprijinindu-și umărul de barieră. Firele de telegraf încep să vibreze anunțînd apropierea trenului. Se aude și îndepărtatul zgomot al trenului. Cantonierul cu stegulețul roșu în mînă se reazemă de bariera metalică și lovește distrat cu degetele în bară, obținînd sunete. Un copil dă să traverseze cu o bicicletă mică, dar cantonierul scoate un strigăt, ca să-l sperie.

CANTONIER: *Hei!*

Copilul se oprește speriat, apoi se întoarce. Cantonierul se uită la Umberto, care se simte privit și își revine un pic în fire. Firele de telegraf își sporesc vibrația. Șuieratul prelung al trenului în depărtare. Chipul lui Umberto e tot mai contractat. Mîinile sale strîng tot mai tare ciinele. Ciinele face o încercare să se elibereze. Ochii lui Umberto sînt ficși și căscați spre trenul care înaintează, în timp ce fruntea i se perlează imperceptibil de sudoare. Brațele sale, aproape mecanic, strîng atît de tare ciinele, încît acesta se simte sufocat. Botul lui Flike cu ochii înspăimîntați, care caută din răsuputeri să scape din strînsoare, ca unul ce stă să se înecă în apă. Trenul se apropie. Ciinele reușește să se desfacă din strînsoare, sare jos, aleargă cîțiva pași dincolo de barieră, apoi se întoarce imediat să se uite la stăpîn, ca pentru a-i cere explicația acelei strînsoari teribile. După o clipă de perplexitate, într-o stare încă de semiconștiență, Umberto îl face un semn energic de chemare. Ciinele fuge mai încolo, întorcîndu-se după aceea, din nou cu aerul său întrebător, către stăpîn. Trenul trece asurzitor. Umberto se uită la trenul ce se îndepărtează, ca la o ocazie pierdută, în timp ce barierele se ridică. Oamenii și vehiculele își reiau mersul. Automobile, biciclete cu motor umplu aerul cu un zgomot neașteptat. Ciinele face un salt cînd pe lîngă el trece o motocicletă cu șapamentul deschis. Umberto îl strigă:

UMBERTO: *Vino aici...*

Ciinele nu se mișcă. Umberto încearcă să-l cheme cu mai multă blîndețe: are mînta unui îns care se simte vinovat și vrea să se facă iertat.

UMBERTO: *Flike... vino aici... hai!*

Umberto fluieră semnalul obișnuit și se apropie de ciine. Ciinele se îndepărtează, făcând câțiva pași scurți. Atunci, Umberto caută ceva în jurul lui, o piatră... dar zărește un con de pin. Îl ia de jos și suflând peste el face gestul că-l aruncă departe, ca să vadă dacă Flike e gata să-l înșface. Ciinele face o mișcare, ca și cum ar accepta să se joace, dar pe urmă se oprește. Atunci, Umberto, pricepind că Flike e de acord, suflă din nou peste con și îl aruncă departe. Ciinele, împăcat de-acuma, sare după con. Îl ia în gură și vine spre Umberto. Umberto îl așteaptă aplecat înainte cu un zîmbet, bucuros că a reluat relațiile normale cu Flike al său. Ciinele ajunge la Umberto cu conul în gură. Umberto i-l ia, rizînd, din gură... și începe să alerge îmbiindu-și ciinele să-l urmeze. Umberto trece pe lângă o droaie de copii care joacă fotbal cu o cutie de conserve, mare și zgomotoasă. Umberto continuă să alerge, urmărit de ciinele care țopăie în jurul lui, încercînd să-i smulgă conul de pin. În sfîrșit, Umberto îl aruncă din nou... iar ciinele aleargă și mai repede decît înainte... aleargă printre arborii înfloriți ca să prindă conul, în timp ce cutia de conserve dogită și țipetele copiilor continuă să umple văzduhul.

SFÎRȘIT

E doar o senzație oferită de lectură sau am dat, din nou, peste un plan-secvență? În orice caz, totul se desfășoară, aici, ca în secvența din finalul lui *Profesiune: reporter*, dintr-o suflare. S-ar părea că am spus, astfel, totul despre *Umberto D.* Totuși, mai există ceva, un episod lăaturalnic, în raport cu protagonistul, dar exemplar printre cele mai frumoase ale neorealismului zavattinian: trezirea de dimineață a servitoarei și începutul zilei sale de muncă:

„BUCĂTĂRIE LOCUINȚĂ UMBERTO — INTERIOR, ÎN ZORI

Lumina crește puțin cîte puțin. Servitoarea, cu ochii abia întredeschiși, intră și se duce la gaz, ia un chibrit din port-chibrituri și încearcă zadarnic să-l aprindă, apoi ia un al doilea, fără să reușească să-l aprindă, într-atît de obosite îi sînt gesturile. În sfîrșit, reușește și ține chibritul aprins peste soba de gătit, dar gazul nu se aprinde fiindcă ea n-a deschis robinetul. Își dă scama de aceasta și aprinde gazul cu o scurtă pocnitură, în timp ce... servitoarea se uită în curte (fereastra e chiar lângă soba de gătit). Rămîne așa proștită, ținîndu-și o mîină pe obraz. Curtea e goală. Toate ferestrele sînt închise. Nu se aude nici un zgomot. Nemișcată ea, totul nemișcat. În geamul ferestrei, puțin cîte puțin — o lumină: soarele care răsare. Servitoarea se scutură din toropeală, se duce la chiuvetă, ia o oală, o umple cu apă, apoi își vîră în gură tubul de cauciuc al robinetului și bea o gură de apă, dar apa îi pătrunde în sîn și fata face o săritură înapoi, își scutură cămașa, pentru ca apa să se scurgă. Ia de pe masa de marmură o sticlută cu cerneală, tocul cu peniță și o foaie de hîrtie, o scrisoare începută, și le așază pe bufet. Apoi pune oala pe aragaz, se așază pe scaun și rămîne acolo, năucă, uitîndu-se la flacăra gazului. Încetul cu-ncetul, ochii i se umplu de lacrimi. Se uită la pîntecul ei. Se ridică în picioare și se uită din nou la pîntec, verificînd dacă se vede că e umflat. Da, cît e de umflat!

Continuă să-i curgă lacrimile, încete. Apoi își revine, după un oftat, la rișnița de cafea, aruncă o privire spre furnicile de pe perete, urmărind cu privirea întreg drumul lor cel nou. Dă să așeze rișnița (continuând să se uite la furnici), pentru a face ceva împotriva furnicilor, dar se răzgîndește, se așază și începe să rișnească. Rumoarea surdă a rișniței îi sugerează să închidă ușa. Vrea s-o facă fără se se ridice. Încearcă să ajungă la ușă cu vârful degetelor unui picior, continuând să rișnească înainte. Pentru ca să ajungă trebuie să se întindă cît e de lungă, toată, cu pericolul de a cădea de pe scaun. Dar nu vrea să se ridice, acum, nici de cîudă și, în sfîrșit, reușește. Brusc, se aude soneria de la ușa apartamentului. Servitoarea sare în picioare, aproape speriată. Pune rișnița și aleargă în coridor.“

La ușă au sunat infirmierii care vin să-l ridice, cu targa, pe Umberto, și să-l ducă la spital, unde bătrînul ar vrea să rămînă o lună, ca să facă economii și așa mai departe. Nici un *flash-back*, nici o nevoie de rememorare, de acronologie, de monolog interior, deși Umberto e bătrîn, și bătrînii — se știe — trăiesc, mai ales, din amintiri. Dimpotrivă, avem de-a face cu o narațiune apertă, „dreaptă“, directă, francă, fără hățisuri, fără labirinturi. Nu, însă, și fără accidente și accente, fără spaime și înseninări, fără adînci frămîntări omenești, fără drame adevărate. Și nici măcar fără amintiri: dar genialitatea lui Zavattini și a lui De Sica stă în a ne face să le citim pe chipuri, în ochi, în gesturi și suspine, în lucruri, în vitalitatea unui cîine. Filmul, la rigoare, e psihanalizabil *quantum satis*, dar nu are nevoie de metamorfism și de catacreze, ci se desfășoară în flux continuu, tocmai pentru că — așa cum scria Zavattini însuși în *Alcune idee sul cinema (Cîteva idei despre cinema)*, din prefața la cartea *Umberto D.* (Cappelli Editore, Bologna, 1953): „*În viața, în realitatea de azi nu mai există spații goale*“, de umplut, eventual, cu retrospecții. Ne-am putea închipui un *Umberto D.* labirintic, discontinuu, aplecat spre trecut? Probabil că da, dar nu *acest* Umberto al lui Zavattini și al lui De Sica, fiindcă adecvarea la conținut e obligatorie, totuși.

Astfel, consider că itinerarul cel mai potrivit pentru a istorisi bătrînețea lui Umberto rămîne tocmai cel asumat de autori: frontal, lipsit de bucle artificiale. El explică, de altminteri, prospețimea nealterată a filmului, mai ales că i se adaugă preferința — dragă lui Kurosawa, ca și lui Bergman — pentru chipul omenesc, pentru „fotogenia“ totalității expresive a persoanei umane. Și cine s-ar încumeta să susțină că „diletantul“ Carlo Battisti e mai prejos decît profesionistul Shimura și chiar decît ilustrul Viktor Sjös-

tröm? Kurosawa și-a arătat nemulțumirea față de interpretarea actorului său principal, socotind-o prea crispată. E adevărat, Shimura apare tot timpul încordat, dar eu aș fi mai îngăduitor: am citit pe chipul japonezului — care, pentru noi, europenii, e mai curînd monoton, lipsit de nuanțe — o crispare, desigur, dar motivată de iminența morții, mai ales în prima parte a lui *Ikiru*; nu mai puțin adevărat e că o asemenea „mască” ar fi fost de preferat să se păstreze ca un fel de *basso continuo*, fond pe care să se deseneze diversitatea impulsurilor și stărilor sufletești. Cu toate acestea, însă, nu înseamnă că Shimura, și numai el, nu ar rămîne, pentru vecie, Watanabe. La rîndul său, Bergman nu avea nici un motiv să se plîngă de ultima creație actricească a lui Sjöström, în *Fragii sălbatici*, impecabilă, masivă și nuanțată în același timp. Și totuși, amatorul Battisti îi depășește pe amîndoi, atît prin zestrea sa expresivă, cît îndeosebi, prin capacitatea de a finaliza proiectul autorilor. Compare oricine feluritele ipostaze ale lui Watanabe și Isaak Borg, cu înlănțuirea de atitudini, gesturi și gradații microfizionomice ale lui Umberto D., cu multitudinea relațiilor sale „conflictuale”, rezolvate „în direct” de Vittorio De Sica și Zavattini, nu deferite unor apeluri la diverse soluții și procedee dinăuntrul artei filmului, nici vorbă, dar și cu atributele unor proteze. Vreau să spun că *Umberto D.* e mai bogat în poezie, cel puțin așa cum o înțelege generația mea (care a ajuns, ea însăși, la „vîrsta a treia”), dînd solitudinii — ontologice? — a bătrînului pensionar, avînd „perechea”, chaplinian, în Flike, cîinele bastard, o tonalitate nouă, nici pur tragică, nici tragicomică, nici pur existențială, nici pur metaforică, între acestea toate, o inedită stare dramatică, de sfîrșit al neo-realismului.

Există, oare, un criteriu cît de cît riguros, potrivit căruia să se dea răspuns întrebării: seamănă autorii (cinematografici) cu operele lor? Evident, răspunsul e departe de a fi afirmativ, în absolut, și îi înțeleg pe criticii care despart net operele de făuritorii lor. În cazul celor trei filme discutate aici, însă, acestea par a semăna, ba chiar par a-i defini pe realizatori. „Sacru” Kurosawa este *Ikiru*, „îngerul-demon” Bergman este *Smultronstället*, „tandru-omenosul” De Sica și „avîntat-donquijotescul” Zavattini sînt *Umberto D.* Îi stimez și îi admir, fără rezerve pe toți trei (patru), pentru întreaga lor operă, dar în particular, aici, pentru

filmele dedicate „virstei a treia”; îi iubesc, însă, tot fără rezerve, pe Vittorio De Sica și pe Cesare Zavattini, campioni ai „democrației sentimentale” — glorie și limită — în care s-a cantonat primul neorealism. Îi iubesc și le iubesc filmul, chiar dacă găsește îndreptățite, până la un punct, reținerile unui Adelio Ferrero, care denunță contradicțiile din *Umberto D.*, pereche cu acelea ale marelui anotimp al neorealismului: „În coexistența și în suprapunerea unei aspirații lucide de a sparge crusta aparențelor și a unei viziuni prea tandre și compromise cu aceste aparențe pentru a merge cu adevărat până la capăt; în coexistența și suprapunerea unei voințe de a condamna și de a refuza și a unei viscerele agățări de viață, care slăbește severitatea comparației, nu vedem doar contradicția lui «Umberto D.», ci și a întregului «neorealism», atât de amestecat cu această realitate burgheză și cu această democrație sentimentală pe care ar vrea să le demaște, prea cinstit, «neorealismul», pentru a le neglija «strîmbătățile», dar nu și caracterul de necesitate, din punct de vedere al clasei, al exploatării și al excluderii, opunînd acestei logici, inumană dar coerentă, o altă logică, aptă să o răstoarne și să o nege, pe cea dintîi. «Neorealismul» moare odată cu «Umberto D.», lăsînd nerezolvat propriul său raport politic cu societatea, încredinșînd *Gelsominelor* și *Cabiriilor* un supliment de vitalitate, din ce în ce mai firav”.

Dacă e adevărat că „neorealismul” nu a rezolvat — dar putea, oare, să o facă, gîndindu-ne la forțele ce-l reprezentau? — „propriul său raport politic cu societatea”, concluzia ultimă a lui Ferrero e sceptică și disprețuitoare, dar mai cu seamă nedreaptă. De ce să aruncăm pe umerii lui Fellini — părintele *Gelsominelor* și al *Cabiriilor* — responsabilitatea treptatei epuizări și degenerări „ale primului neorealism”. Fellini ne-a vorbit și ne vorbește despre lumea lui, care e cel puțin o parte a lumii italiene și, poate, europene (deci planetare). Deși nu e prea agreat de echipa de la „Cinema Nuovo” — și voi avea imediat prilejul de a mă opri asupra unei proaspete reacții a lui Guido Aristarco însuși —, Fellini există. Există ca unul dintre marii artiști ai ecranului contemporan și, ia te uită comedie, unul dintre martorii cei mai fideli ai societății timpului său, adică de la *Roma oraș deschis*, pe al cărui generic îl întîlnim în calitate de cîscenarist, pînă în zilele noastre, ale „lumii ca televiziune” din *Ginger și Fred* sau din *Interviu...*

Poezie barocă și pneumatică

Cu *Umberto D.* se încheia, într-adevăr, vîrsta de aur a neorealismului, iar moștenirea acestui „nou mod de a privi lumea și oamenii”, atîta cîtă era, părea a fi încăput pe mîini, după unii, nu tocmai potrivite. După ce oferiseră omenirii și cinematografului universal un dar de o valoare excepțională, în ciuda tuturor neîmplinirilor, italienii păreau că ar vrea să-l retragă, să-l renege. Supărarea celor mai mulți critici — și nu numai de la „Cinema Nuovo” — se concentra îndeosebi în jurul figurii lui Fellini și al filmelor sale, *La Strada* și *Noaptea Cabiriei*. După opinia lor, Fellini trăda și infima consistență politică și socială — „democrația sentimentală” — pe care o mai ofereau, de bine, de rău, ultimele lucrări neorealiste, întorcîndu-și privirea de la straturile vitale ale populației (proletarii, țărani-cultivatori direcți) și îndreptînd-o în direcția altor categorii și clase ale societății italiene, ca și în direcția altor fenomenologii.

Și totuși, a fost firesc să se întîmple așa, din punct de vedere istoric (dacă istoria e descriere și înțelegere a unor procese ireversibile, cum vor, în primul rînd, marxiștii). Italia anilor '60 nu mai era aceea a anilor '50 și cu atît mai puțin a jumătății anilor '40, imediat după Eliberare. Ieșită oarecum perplexă din cel de-al doilea război mondial, burghezia industrială a Italiei a căutat curînd să se alinieze neocapitalismului occidental, iar după 1960 a făcut să explodeze așa-numitul „boom”, „bunăstarea”. Ce s-a întîmplat? S-a întîmplat ceea ce Lukács — un *maître à penser* al lui Aristarco — consemna în două interviuri succesive, primul apărut în ziarul iugoslav „Borba”, decembrie 1969, al doilea — în „Der Spiegel”, iunie 1970.

1. Woody Allen ca *Leonard Zelig* din filmul său *ZELIG* (1983).



2. Coperta scenariului *GERMANIA ÎN TOAMNĂ* (Filmverlag der Autoren, 1978).

3. Gian Maria Volonté interpretul lui *Enrico Mattei* din *CAZUL MATTEI* (Francesco Rosi, 1972).



4. Irina Petrescu (inginera Maria Dinu), protagonistă în O LUMINĂ LA ETAJUL ZECE (Malvina Urșianu, 1984).



5. Simbolurile celor două lumi din ACOLO UNDE VISEAZĂ FURNICILE VERZI (Werner Herzog, 1983).



6. Romy Schneider (Pape) în episodul MUNCA (Luchino Visconti, 1961) din BOCCACCIO '70.



7. Lumpenproletarul
Stracci (Mario Cipriani).
URDA DULCE (Pier
Paolo Pasolini, 1963,
episod din ROGOPAG).



8. Terence Stamp, în ro-
lul titular din *TOBY
DAMMIT* (Federico
Fellini, 1968), episod
al filmului *TREI PAȘI
ÎN DELIR*.

9. O țărăncă japoneză
(Tayī Tonoyama) din
INSULA (Kaneto Shin-
do, 1961).





10. Zarzavagiul *Hans Epp* (Hans Hirschmüller) din **NEGUSTORUL DE LEGUME SI FRUCTE** (Rainer Werner Fassbinder, 1971).

11. Familia „alienată” din **EU NU VREAU, TOTUȘI, DECÎT SĂ MĂ IUBIȚI** (Rainer Werner Fassbinder, 1976) Cu Erni Mangold (*Mama*), Vitus Zeplichal (*Peter*), Alexander Allerson (*Latte*), Elke Aberle (*Erika*).



12. Miuța *Alice* (Yella Rottländer) și reporterul *Philip Winter* (Rüdiger Vogler) din filmul *ALICE ÎN ORAȘ* (Wim Wenders, 1974).

13. Prietenii-dușmani *Bruno* (Rüdiger Vogler) și *Robert* (Hans Zischler) din filmul *ÎN GOANA TIMPULUI* (Wim Wenders, 1976).





PROBA DE MICROFON (Mircea Daneliuc, 1980) 14. Tora Vasilescu în rolul Ani;
15. Echipa de reportaj TV: reporteră Lina (Gina Patrichi) și operatorul Nelu
(Mircea Daneliuc).





ul Ani;
l Nelu



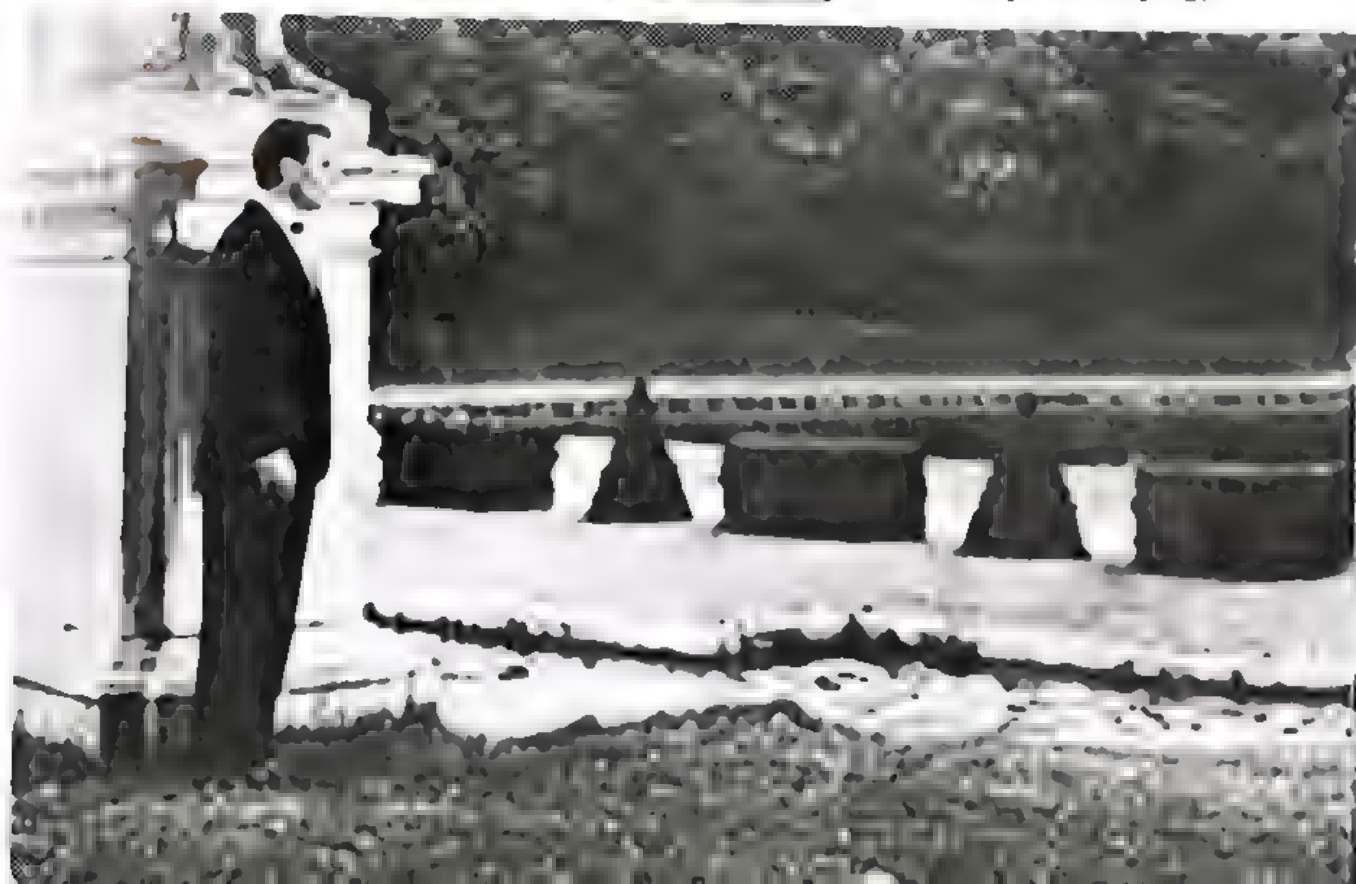
PAS IN NOI Jan 1998 16
„Farmecul indiscret al familiei”: doamna
Pricop (Lucreția Maier), domnul Pricop
(Cornel Revent), Monica (Anda Onesa),
Mihai (Claudiu Bleont); 17. Personaju-
lui Maria i-a dat chip Ecaterina Nazare;
18. Monica și Mihai în ambianța
citadină.





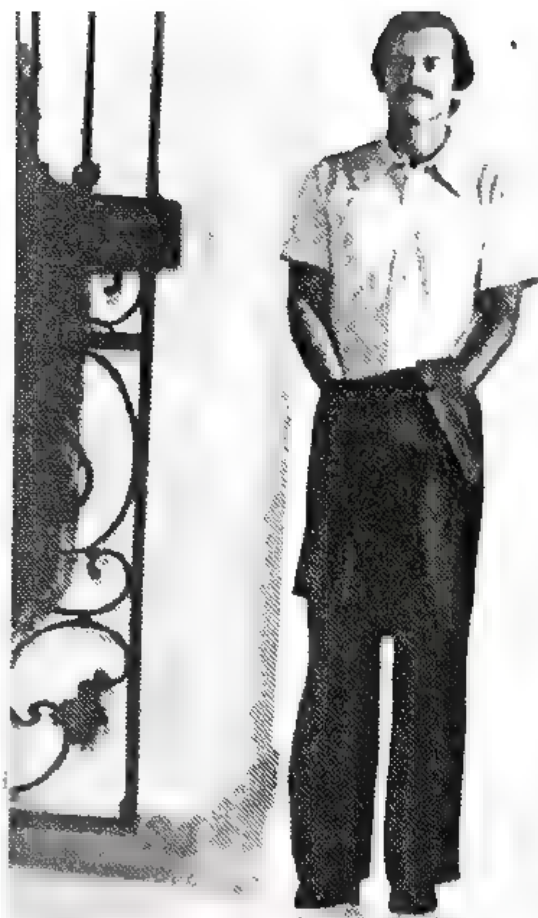
19. Françoise Brion (L)
in NEMURITOAREA
(Alain Robbe-Grillet,
1963).

20. Întilnire în parcul
din ANUL TRECUT
LA MARIENBAD
(Alain Resnais, 1961):
X (Giorgio Albertazzi)
și A (Delphine Seyrig).





PROFESIUNE: REPORTER (Michelangelo Antonioni, 1975). 21. Maria Schneider (*Tânăra hippie*); 22. Jack Nicholson (*David Locke*, devenit *David Robertson*); 23. Se filmează celebra secvență finală din PROFESIUNE: REPORTER (fotografie de lucru: jos, în cămașă albă, Michelangelo Antonioni).



ig).





24. Nurgazi Sdgaliev, micul erou din VAPORUL ALB (Bolot Șiamșiev, 1976).

25. „Cina zdrențăroșilor” din VIRIDIANA (Luis Buñuel, 1961).



26. Ingrid Thulin (*Marianne*) și Victor Sjöström (*Everard Isaak Borg*) în FRAGII SĂLBATICI (Ingmar Bergman, 1957).

27. Funcționarul Watanabe (Takashi Shimura) într-un *flash-back* din A TRĂI (Akira Kurosawa, 1952).



28. Carlo Battisti (*Umberto*) și clinele Flike în UMBERTO D. (Vittorio De Sica, 1952).

29. Regizorul *Guido Anselmi* (Marcello Mastroianni) conversează cu *Cardinalul* (Tito Masini) în *OPT ȘI JUMĂTATE* (Federico Fellini, 1963).



30. Autobuzul „microbiștilor” din secvența „racordului inelar” — ROMA (Federico Fellini, 1972).



31. Adevaratul „dirijor”
ce face REPETIȚIE CU
ORCHESTRA: Federico
Fellini (fotografie de lucru).



32. Baldwin Bass, inter-
pretul *Dirijorului* din
REPETIȚIE CU ORCHES-
TRA (Federico Fellini,
1979) 33. Prima secvență
a filmului. În rolul
Copistului: Umberto
Zuanelli.





CROAZIERA (Mircea Daneliuc, 1981).

34. Secvența „Jocului cu lingura”; în centru: Tora Vasilescu (Sanda);



35. Cearta conjugală dintre Lala (Maria Gligor) și Proca (Nicolae Albani);



36. Paul Lavric (doctorul Velicu) și Mircea Daneliuc (Vali).

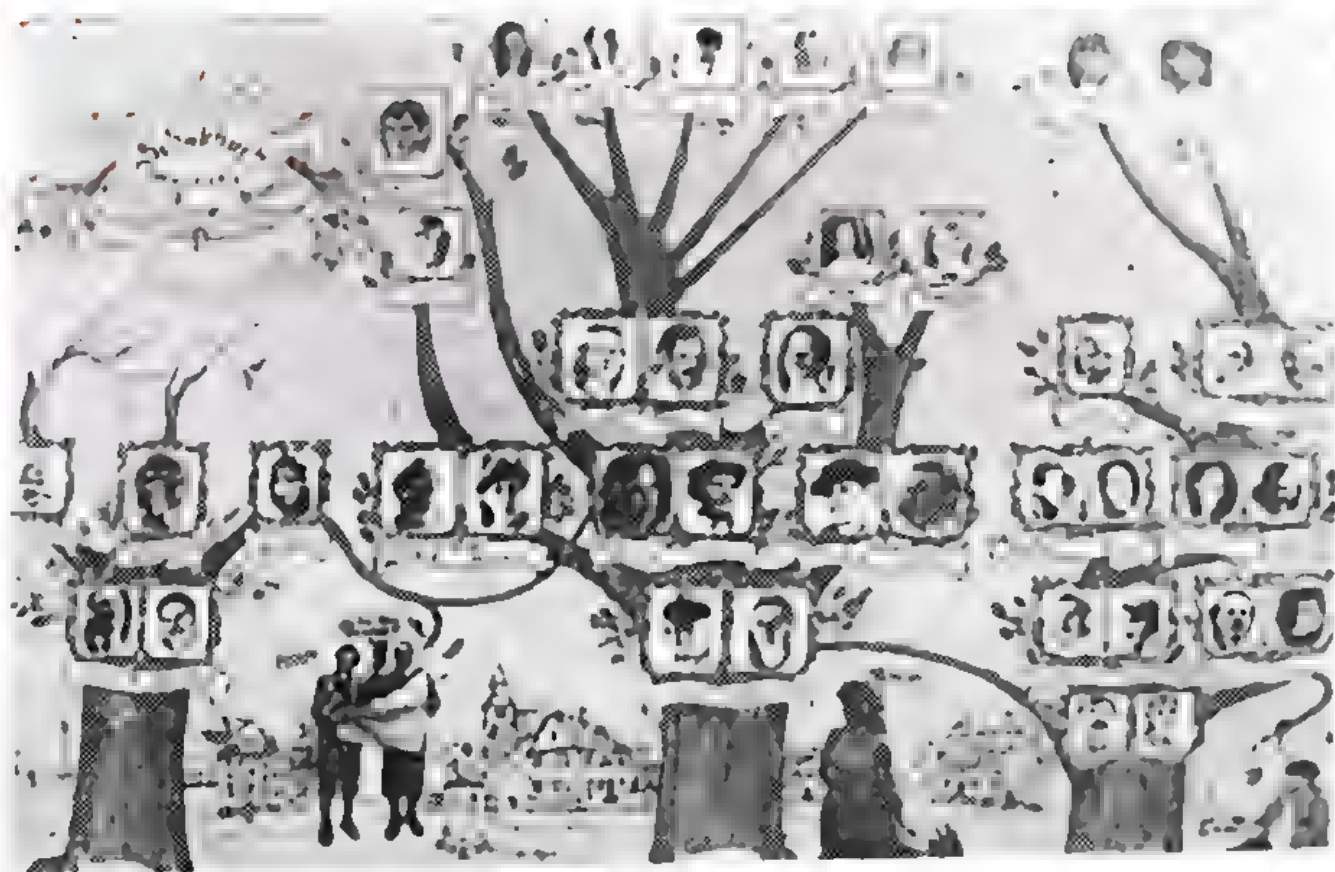


CONCURS (Dan Păpa, 1982). 37. Claudiu Bleonț (*Pășutul*); 38. „Haltă de ajustare”;
 interpreți: Valentin Uritescu, Cătălina Murgu, Ștefan Iordache, Gheorghe Dinică.





PATRIE (Edgar Reitz, 1984). 39. *Katarina Simon*, născută *Schirmer*, este jucată de actrița amatoare Gertrud Bredel; 40. Viitorul *grenadier Hans* (elevul Alexander Scholz); 41. [Arbori genealogici și încrângături familiale pentru acest serial TV.



Încep, firește, cu cel din 1969: „...dacă vorbim din punct de vedere al istoriei mondiale, ne aflăm în pragul unei crize mondiale. «Pragul», firește, poate să însemne și cincizeci de ani. Trebuie s-o recunoaștem deschis. Văd o altă mare posibilitate practică de a reinnoi marxismul în faptul că Lenin, după mine, avea perfectă dreptate când scria în opera sa «Ce-i de făcut?» că fără o teorie revoluționară nu există nici o practică revoluționară. Atâta timp cât la noi și în Occident nu va începe... o reinnoire a metodei marxismului prin care să se poată realiza o analiză economică și socială a drumului parcurs de capitalism, pe care noi, marxistii, nu l-am analizat, și din care să extragem acele probleme concrete cărora le putem da un răspuns concret, atâta timp cât aceasta nu se va întâmpla, nu se va putea vorbi de o adevărată și serioasă mișcare revoluționară, capabilă să ia mari hotărâri. De aceea rețin ca necesară o primenire a problemelor teoriei marxiste. Există probleme și în țările socialiste, dar fiind că fără reinnoirea acestei teorii nu există practică. Cine crede că prin aceste forme de happening (aluzie la mișcările studențești din Europa occidentală în 1968 — n.n.) poate fi distrus capitalismul, de bună seamă, e un naiv”. Apoi în 1970: „Înainte de Marx exista doar capitalismul așa-numitei industrie grele, în timp ce producția bunurilor de consum se afla în cea mai mare parte, în mâinile meseriașilor, ale artizanilor. De când, însă, capitalismul a început să se intereseze atât de bunurile de consum, cât și de activitățile terțiare, a scăzut, pe de o parte, numărul meseriașilor (și, în consecință, rezerva pentru angajarea de noi muncitori) și, pe de altă parte, capitalismul a început să se intereseze de muncitor în calitate de consumator. Iar pentru a face din el un mai bun consumator era nevoie de un spor salarial și de o reducere a timpului de muncă. Asemenea probleme nu existau, încă, pentru Marx. Trebuie, prin urmare, să supunem toate criteriile pe care Marx le-a propus cu privire la capitalismul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, unei noi analize economice. Lucrul acesta nu s-a realizat, și iată motivul pentru care noi [...] ne aflăm în fața noului capitalism ca vișelul la poarta nouă și continuăm să-l judecăm pe temelul unor categorii depășite, cu rezultatul că nu clarificăm nimic”.

În același spirit au înțeles și comuniștii italieni mutațiile din societatea italiană a ultimelor trei decenii, propunând înnoite analize marxiste ale situației, mai ales după 1970. *Capire e governare la novità italiana* (A înțelege și a guverna noutatea italiană) se intitulează, de pildă, un recent eseu al lui Antonio Bassolini (în „*Rinascita*”, octombrie 1985); unde autorul scrie limpede: „Trebuie să ținem seama că tema schimbărilor sociale e enormă, că prezintă o mulțime de fațete și se împletește cu tema schimbărilor economice și politice, culturale și civile”. Este exact ceea ce nu omite nici Lukács să pună în lumină, atunci când în centrul discuției așază economia: „Vedeți, economia nu poate fi nicicând considerată în mod izolat. În legătură cu aceasta, oamenii, atât burghezii, cât și oamenii noștri, greșesc când cred că tot ceea ce beneficiază de o catedră autonomă la universitate există, de fapt, autonom, și în viață. La universitate se poate preda economia, independent de societate, de ideologie etc., dar dezvoltarea

tarea economică reală a fost totdeauna expresia dezvoltării sociale globale" (interviul din „Borba”).

Reflectă filmele lui Fellini—inclusiv „științific”—aceste mutații, „noutatea” italiană? Bineînțeles, nu la nivelul bătăliei de idei, politice, a proletariatului, ci la cel existențial al micii burghezii, al lumii spectacolului, în care i-a plăcut întotdeauna să-și caute subiectele? Cred că da, le reflectă, fie și mediat. Poate prea mediat, ar zice Guido Aristarco, care profită de „Leul de aur” acordat pentru întreaga carieră lui Fellini, la Veneția, în toamna lui 1985, și rezumă într-un pamflet, *Un leone alla carriera tra incensi liturgici* (Un „Leu” pentru întreaga carieră printre tămâieri liturgice, „Cinema Nuovo”, nr 298), vechea dispută cu Fellini după ce își începe scrierea prin reproducerea propriei declarații cu privire la acest premiu (se cuvine a preciza că Aristarco, numit membru în juriul venețian din 1985, a fost absent de la festival): „*În ciuda rezervelor mele privind opera sa, precum și a anumitor neînțelegeri, probabil provenite din partea amîndurora, îl consider pe Federico Fellini drept una dintre cele mai mari personalități ale cinematografului. Dată fiind calificarea sa personală, în virtutea normelor în vigoare referitoare la docența universitară, i-am adresat invitația — de către domnia sa cu modestie neacceptată — de a ține un curs de integrare la Universitatea «La Sapienza» din Roma. Sînt deci de acord, nu fără reînnoită stimă și veche prietenie, cu distincția pe care acum Festivalul de la Veneția o atribuie lui Fellini*”. Vom vedea despre ce „prietenie” e vorba, dar numai după ce vom deschide cale liberă iritării lui Aristarco la ascultarea corului de laude, la adulmecarea mirosului de tămîie al cădelnițărilor liturgice, cum le spune, din partea admiratorilor totali. „*Au fost olosite toate substantivele și adjectivele spre a-l defini și elogia pe Fellini — scrie profesorul și criticul de la Roma — Maestru. Marele Maestru. Maestru emerit. Maestru de gîndire. Maestru al paradoxului. Poet al diformului. Poet al memoriei. [...] Geniul riminez. «Geniul său e mereu deasupra tuturor». Geniu: «Iată un cuvînt care nu-mi place», ne anunță Georges Simenon; e prea vag și folosit pentru prea multe persoane. Dacă privim bine lucrurile, din umilul meu punct de vedere, acelaia care m-ar întreba ce anume este un creator (iată cuvîntul potrivit!), i-aș răspunde fără ezitare: «Itați-vă la Fellini!»*”. În continuare, citațele se țin lanț: „*Fellini e totuna cu a spune cinematograful*,”

face minuni cu aparatul de luat vederi. Autorul cel mai iubit. Întruchipează italianul artistic. Este o mândrie ce aparține tuturor, revendică Jack Valenti, magnat al industriei cinematografice americane. Fellini e o lume, supralicitează ministrul francez Lang: «Este mai mult decât un astru care strălucește pe firmamentul cinematografului, e o planetă care ni se dezvăluie cu nesfârșitele ei fațete și pe care nu vom sfârși niciodată să o explorăm». Legendă vie. Statuie a Libertății. Regele Mag al cinematografului modern. «Nimeni nu merită mai mult decât el să fie premiat pentru întreaga sa carieră», dictează la telefon Moravia. [...] «Viitorul nostru e viitorul lui Fellini». Pentru o epocă a dubiilor sistematice [să nu uităm că tocmai Aristarco o cita pe Nathalie Sarraute din *Vîrsta bănuiei*], cum e a noastră, a incertitudinilor, a întrebărilor fără răspuns, nu-i rău de loc. Cuvîntul «rezerve» apare o singură dată, și chiar în scurtul meu text". Și așa mai departe, cu un citat, în plus, din Tullio Kezich, în care criticul ziarului „La Repubblica” lansează o nouă categorie de „pocăiți” (referirea e la teroriștii care-și reneagă crezul și faptele): aceea a „criticilor pocăiți”. Vizat, Aristarco ripostează că nu se căiește cîtuși de puțin pentru judecățile sale cu privire la *Il bidone*, *La strada* și *La dolce vita* și nici nu-și retrage aprecierea de ansamblu, asupra lui Fellini și a operei sale. Și totuși: „Ce anume nu funcționează între Fellini și mine, mă întrebam și întrebam în 1957, scriind despre «Noptile Cabiriei»: faptul de a nu ne mai vorbi unul altuia, ci unul pe lângă celălalt, alături de celălalt, își are origini nu prea îndepărtate, dar semnificative și determinante, într-un raport care depășește caracterul privat, contingent”.

Relațiile dintre cei doi au mers cum au mers de la *Șeicul alb* la *I Vitelloni*, dar cînd au ajuns „pe șosea”, *La strada*, s-au poticnit într-o polemică fără cruțare. Supărat foc pe critic, Fellini răspundea astfel unui colaborator al revistei americane „Film Culture”: „Dacă vrei să-mi înțelegi lucrarea, să nu cîlîi «Cinema Nuovo»; necazul cu «La strada» a fost că Biserica [catolică se înțelege] a pus stăpînire pe film, servindu-se de el ca de un steag. Întoarcere la spiritualism. De aceea, «Cinema Nuovo» s-a arătat contra. Vă asigur că, dacă «Cinema Nuovo» ar fi fost primul în a susține filmul, Biserica s-ar fi dat de partea adversarilor”. Aristarco precizează că, după 1957, nu a mai putut să se găsească în armonie cu „poetica” felliniană, aceasta prezentînd limi-

te importante: spiritualism, iraționalism dominant, trimitere la „miracol” și la grația divină. În sfârșit, criticul încheie — recunoscând „marele talent” și „calitățile ieșite din comun” ale cineastului — prin a susține că îl admiră, și chiar foarte mult, pe Fellini: „... îl consider una dintre cele mai mari personalități ale cinematografului; dar nu-l iubesc, adică nu-l simt ca pe un autor al meu”. Punct. În 8 1/2, într-o scenă „visată”, Fellini îl spînzură, emblematic, pe criticul Carini, prietenul-dușman care — interpretat de francezul Jean Rougeul, uscat și petulant — nu face decît să-l piseze pe autorul în criză de inspirație, după ce i-a citit bruionul de scenariu: „La o primă lectură sare în ochi că lipsa unei precise problematice sau, dacă vrem, a unei premise filosofice face din film o suită de episoade cu totul întîmplătoare și probabil... «amuzante», pe măsura unui realism ambiguu. Te întrebi, într-adevăr, care e ținta autorilor: vor să ne facă să gîndim? Vor să ne sperie. Acest joc descoperă, încă de la început, lipsa unei inspirații poetice (Carini întrerupe o clipă lectura însemnărilor sale și, pe un ton aparent mai discursiv, mai prietenos, comentează) ... iartă-mă, dar poate că aceasta e cea mai patetică demonstrație că cinematograful se află într-o întîrziere de cincizeci de ani față de celelalte arte... (Rîde un pic, redevine serios, citește din nou)... Scenariul nu are nici calitățile unui film de ruptură, de cotitură, deși pe alocuri pare să-i aibă ... deficiențele...” E limpede că relațiile dintre creator și criticul său, chemat, acesta din urmă, dinadins, ca un punct de sprijin (celălalt e constituit de Episcop, dar întîlnirea cu el e prilej de noi dezamăgiri) sînt relații de dragoste și ură, niciodată complet stinse, niciodată dezlegate. Dar să nu alergăm prea repede. Înainte de 8 1/2 mai sînt ceva lucruri de spus.

Și anume, în primul rînd, că Aristarco poate să aibă dreptate cu carul în formularea propriilor „rezerve”, dar că ele nu pot să destrame „vraja”, incantația, pe care Fellini are puterea să le țeară, ca un vierme de mătase, înfășurîndu-și filmele într-un absolut personal „cocon” de poezie. Cum, adică? De ce să renunțăm la reazemul rațiunii, la criteriile binecuvîntate ale istoricității fanteziei? Ba nu renunțăm deloc la ele, nu sîntem hipnotizați — ca de un nou dr. Mabuse, răspînditor de groază a veseliei —, ci îi aplicăm și lui Fellini măsura, metrul cu atîta succes sugerat și folosit în cazurile unui Tomasi di Lampedusa sau Lu-

chino Visconti, ca să nu-l mai deranjăm pe Marx, cu considerațiile sale despre Goethe și Balzac, și nici pe Lenin — cu părerile despre Tolstoi. De ce „compromisul istoric” al unui *distinguo* ar fi valabil pentru un artist aristocrat, iar pentru unul mic-burghez, nu? ... de îndată ce un aristocrat se vede și se descrie așa cum e, el încetează să mai fie reacționar și omul unei caste: devine un judecător, un martor, un artist și un memorialist” — scria Maria Brandon-Albini despre Lampedusa și despre Ghepardul, permițând criticii și cititorilor de stînga să răsufle ușurați. Aceeași idee o găsim și în pledoaria lui Louis Aragon: „Oricare ar fi ideile lor personale [e vorba de Balzac și de Lampedusa], fie ele chiar și reacționare, opera lor e tirită în mișcarea reală a istoriei...” Și opera lui Fellini, nu? Nu este, oare, Fellini un artist destul de mare, pentru a merita să intre sub incidența unei asemenea derogări? Părerea mea este că da, dincolo de orice „tămîiere liturgică”, cu o fire și cu un neastîmpăr care au contribuit să i se forjeze efigia unui „Mare Mincinos” prea șăgalnic și „superficial” pentru gustul unei critici grave, angajate. Dar iată că ne sare în ajutor însuși prietenul lui Aristarco, generosul Renzo Renzi, gata să recunoască pînă și valoarea de document, de mărturie fidelă a timpului, vitală în filmele felliniene: „... dat fiind că intenționăm să folosim opera lui Fellini ca pe un document, trebuie să ne întrebăm dacă filmele «marului mincinos» pot fi considerate un izvor credibil pentru o altă discuție. Iar eu răspund că da, că ele sînt foarte credibile, deoarece Fellini obișnuiește să extragă numeroase fantasme din inconștient, prin urmare funcționează la el o «memorie istorică involuntară», adică involuntară în ceea ce privește furnizarea de date istorice, sau istorico-antropologice, pe care le cercetăm. În concluzie, atunci cînd își inventează imaginile, în fond, Federico e cît se poate de sincer”. Păcat că investigația lui Renzi se limitează însă — așa cum glăsuiește titlul eseului publicat chiar în „Cinema Nuovo”, nr 281, *Da Rimini e dintorni sguardo sulla Fellini beach* (De la Rimini și din jur privire spre Fellini beach) — la raportul dintre cineast și mare, dintre Fellini și meleagurile sale natale, unde — Amarcord confirmă — „există marea, dar nu există marinari, iar economia pe care o deducem e fărănească”. I se recunoaște, așadar, lui Fellini o „memorie istorică”, fie și involuntară (dar, la un artist, memoria involuntară nu

e totuna cu cea voluntară?), care se întinde peste întreaga sa operă.

Ne convine, socotesc, să ne aținem pe urma traiectoriilor preconizate de Renzo Renzi, care, colaborând la revista lui Aristarco (dar și conducind colecția „De la subiect la film” a editurii Cappelli din Bologna), îi împacă, măcar de la distanță, pe Fellini și pe Aristarco (acesta din urmă neezitând, bunăoară, să-i acorde un spațiu tipografic lui Fellini însuși după succesul lui 8 1/2 la Moscova, în 1963). Pe de o parte, Renzi, dar pe de altă parte, critica de film franceză, care devenind un fel de supapă de siguranță — în privința operei lui Fellini — face să se descarce, să se scurgă tot ce e de prisos ca reziduu de crocianism, lukácsism sau gramscism ce amenință cu încremenirea în dogmă sau în prejudecată, în critica italiană.

O rațiune de a fi a lui Fellini ca artist, arhicunoscută, este *autobiografismul* (indiferent dacă năstrușnicul cineast o recunoaște sau nu): în fiecare film, cu fiecare film, Fellini parcurge o etapă a vieții sale, își aduce pe ecran amintirile, obsesiile, experiențele, pățaniile. Cultura lui Fellini nu e universitară, personajul nostru abia și-a trecut examenul de bacalaureat, și e inutil să căutăm în opera sa o „doctrină filosofică”, efect al unei eventuale frecventări sistematice a gânditorilor omenirii. Să nu ne pripim însă. Cu riscul de a-l dezamăgi pe Aristarco, mă adaug și eu șirului — orbit?, fascinat?, hipnotizat? — celor care-l consideră pe Fellini un mare artist, dacă nu de-a dreptul unul genial: or, știut este, de la Tudor Vianu, geniul nu se perfecționează, nu are nevoie, fiindcă poartă în sine „scibilul” timpului său, odată cu amintirile, topite de cele mai multe ori în unda cunoașterii. În același timp, cred că nu-i vine greu nimănui să admită că, povestindu-se pe sine, comportându-se autobiografic adică, Fellini povestește o întreagă epocă, o vîrstă, sau chiar mai multe, din istoria Italiei. Fără să aibă pretenția unei „cronici”, ca la Edgar Reitz, în *Heimat (Patrie, 1984)*, filmele lui Fellini — dincolo de confidențe, strict sau doar aparent personale: ce importanță are, într-o operă de artă? — sînt autentice mărturii ale timpului, demne de luat în seamă ca „izvoare istorice”, așa cum și le dorește profesorul Marc Ferro. Vrînd sau, nevrînd, o recunoaște și Pier Paolo Pasolini în pertinenta, oricît de pătimașă, analiză a filmului *La dolce vita* („Film-critica”, februarie 1960), aproape un studiu deopotrivă

ideologic și stil-critic în ale cărui pagini, interesante și azi, după un sfert de veac, își suprapunea propriile contradicții și neliniști „sectare” peste „iraționalismul catolic” al lui Fellini, recunoscînd, însă, valoarea înaltă a unor fragmente ce ar fi putut alcătui o veritabilă capodoperă. După cum, încă și mai pasionant ar fi să analizăm previziunile lui Pasolini, îndeosebi efectele „destinderii”, adică ale coexistenței pașnice în care autorul lui *Accattone* vedea sursa unei reveniri sau recuperări a unei „poetici” diferite de cea considerată în anii '50 drept ortodox realistă, fondată pe rațiune și istoricitate. Fără a intra în amănunte, e cert că, pretutindeni, am asistat la o „recuperare” a lirismului, nu neapărat magic, și a „metaforei” sau „epifaniei”, a „dilatării semantice”, care — să ne înțelegem — nu au presupus întotdeauna și în mod obligatoriu un răsfăț fonetic sau vizual și nici nu au exclus automat autenticitatea și credibilitatea, propensiunea pentru adevăr. De altfel, recunoștea și Pasolini: abundentă a fost și a rămas încărcătura de „realitate” din filmele lui Fellini, deși e evident că nu cantitatea decide, nici în cazul de față.

Mai puțin „sectar” — și, bineînțeles mai puțin „genial”, în sensul de extravaganță a penetrației critice —, dar nu mai puțin pertinent decît Pasolini, este Renzo Renzi, mai senin și mai deschis, de la bun început, în raport cu itinerarul creator al lui Federico Fellini. Am avut prilejul, în altă carte, să amintesc și să citez pasaje din eseul *Gli antenati di Fellini* (*Strămoșii lui F.*, „Cinema Nuovo”, nr. 169), în care cineastului i se căutau originile socio-culturale și i se stabileau afinitățile, ca și orientarea ideologică și estetică. După acea preliminară investigație, Renzi a publicat în colecția îngrijită de el însuși „Dal soggetto al film” („De la subiect la film”), o excelentă prefață la volumul *Il primo Fellini* (*Primele filme ale lui Fellini*, 1969) intitulată *Fellini che va, fanciullino che viene* (*Fellini care se duce, copilășul care vine*). De unde și de ce acest titlu? Există la Fellini, constată Renzi, o dublă mișcare, o dublă direcție: una — îndreptată înainte; cealaltă — un fel de întoarcere. Imaginea inspiratoare, pentru critic, este aceea a finalului din *I vitelloni*: pe de o parte, protagonistul Moraldo, considerat un *alter ego* al cineastului, ia trenul spre Capitală, spre Urbe (în antichitate, dar și acum, în Italia, numai Roma purta și poartă acest nume); pe de altă parte, copilul cu care Moraldo a stat

de vorbă la gară se întoarce în orașelul (natal) de provincie (pe care Moraldo, în același timp, îl părăsește printr-un gest eliberator). În aceste două zvicniri, în acești doi vectori, Renzi vede și înțelege o „mișcare arhetipală pentru autoul nostru”. Evident, ținând seama de radicalul și radicalul „autobiografism” al regizorului, definit și caracterizat încă în *Strămoșii lui Fellini*: „Pe tărîmul vieții particulare, private, nu există nimeni, în cinematograful nostru și poate nici în întreaga noastră artă contemporană, care să fi avut curajul de a se mistui și de a se etala, așa cum a făcut-o el”. Sigur pe capătul de fir apucat, Renzi își începe conversația-interviu din prefața menționată tocmai de la jocul contrariilor în conștiința etico-estetică a lui Fellini: „... gîndindu-mă că am găsit în finalul din «*Vitelloni*» o cheie cit se poate de limpede pentru a-l pune pe regizorul nostru cu spatele la zid, silindu-l să cîștige conștiința regresivităților sale, am hotărît să pregătesc un chestionar pe care să i-l supun în vederea editării volumului dedicat «primului» Fellini. Întrebările inițiale, în realitate, conțineau dinainte răspunsurile cineastului. Unde se întoarce copilul? În cheie psihologică, el se întoarce la mica burghezie din care provine. În cheie etnologică, el se întoarce în provincia sa, în Rimini sa. În cheie ideologică, în fine, el se întoarce la o concepție magico-religioasă”. Întilnindu-se, apoi, cu Fellini, Renzi îi expune teza-întrebare legată de „dubla mișcare”, adăugînd: „În felul acesta, însă, își muști mereu coada”. Iar Fellini, deloc descumpănit: „Bineînțeles. Șarpele care își mușcă coada. E un simbol oriental. Un simbol al înțelepciunii. De ce să refuzi propriul trecut, ceea ce ai fost? Se cuvine să introduci mereu, în cercul tău trecutul: pentru a-l rediscuta, pentru a-l vedea într-o lumină nouă, pentru ca experiența să fie întreagă”. Bătălia, în concepția lui Renzi, era astfel deschisă, urmînd, firesc, replica eseistului: dar Chesterton spune că „șarpele cu coada în gură (nu prea plăcută hrană) este simbolul unei raționalități superficiale, animalul degradat care se devoră pe sine”. Mai mult, continuă Renzi, făcînd un pas în ograda ideologică a lui Fellini, „saltul calitativ realizat de creștinism în raport cu filosofii orientale era simbolizat tocmai prin înlocuirea cercului cu crucea”.

Răspunsul lui Fellini: „Nu există nicidecum pace!... Dar și crucea are o limită, atunci cînd, în centrul său, blochează totul într-un punct! Și-apoi, nu mi se pare că religia

catolică ar fi împotriva idcii cercului, atunci când vorbește de *coniunctio oppositorum*, se spune, oare, așa? Și încep să rîdă, pus în fața unei discuții ce devenise, dintr-o dată, prea importantă. Sau, poate, vană? Nu e lipsit, eventual, de interes faptul că acest colocviu cu Fellini era purtat pe fundalul pregătirilor pentru turnarea *Satyriconului*. Renzi recunoaște că — în timp ce regizorul se gîdea la filmul său și ilustra viața romanilor antici — lui îi veneau în minte replici împotriva idealismului, ca, de exemplu: „*Paradisurile artificiale ale circularității Spiritului*”; sau, cu adresă directă la Fellini: „*Cercul mai mai înscamnă și să dai cu piatra și-ai să-ți ascunzi mîna la spate. Să începi o polemică violentă împotriva unei anumite poziții, burgheze, să zicem, sau religioase; după aceea, însă, să găsești o soluție împăciuitoare, din frica de a fi avut curaj. Să săvîrșești păcatul și să arăți imediat că te căiești*”.

Totuși, în favoarea, lui Fellini, Renzi recunoaște că „*pînă și în ipotezele lui Einstein e prezent conceptul de circularitate. Spațiul curb. Lumina care se întoarce la punctul de plecare. Și-ai, trebuie să recunosc că, în raport cu zicerea: extremele se ating, adeseori sfîrșesc prin a bănuși că, tot mergînd spre stînga, ajungi la extrema dreaptă*”. Ajuns aici, Renzi își dă seama că, în sinea lui, atacă însuși autobiografismul lui Fellini, altădată apărat cu strășnicie, îndeosebi pentru că ar „închide” opera într-o semnificație ce se vrea definitivă: „*Dar eu — intervine Fellini, ca și cum ar fi auzit gîndurile lăuntrice ale criticului — caut să nu pun niciodată cuvîntul Sfîrșit, așa cum se întîmplă în «Vitelloni». Sfîrșit a ce anume? Cel mult, început. Eu caut mereu, chiar dacă nu reușesc totdeauna, tocmai opera deschisă... În ceea ce privește autobiografia, ei bine, e adevărat, mi-e frică să nu rămîn vrăjit de mine însumi, încurajat fiind în direcția aceasta de indiscutabilul meu succes. Mi-e frică să nu încremenesc într-o imagine despre mine însumi mereu egală, fiindcă așa o cere publicul. Această autoîncîntare e cea mai primejdioasă pentru un autor*”.

Dialogul Renzi—Fellini continuă apoi, umplînd nenumărate nișe conceptuale pînă atunci nelocuite, așteptîndu-și parcă un conținut. Aș desprinde, dintre toate, pe acela al dialecticii speranță-nostalgie, adică, încă o dată, dublul imbold a ceea ce ne mîna înainte, spre viitor, și a ceea ce ne trage înapoi: „*Speranța și nostalgia coincid adeseori*”, zise Fellini, rămînînd credincios concepției sale circulare”.

De aici, de la această *doxa*, o părere, care nu-l lasă pe Renzi indiferent, aş prefera să transcriu întreaga concluzie a prefetei sale, indicativă:

„Nu, poate că nu e adevărat. Nostalgia şi speranţa nu pot să se confunde. Pentru a trăi e nevoie de o tensiune în direcţia viitorului. Viaşa stă în însăşi această tensiune. Când Leopardi a scris «Simbăta satului», a reprezentat un lucru profund. Duminica e ziua de odihnă, a jelului atins. Eu urăsc duminica. Nu e ziua Domnului. E ziua Diavolului. Chiar şi azi: mulţimile care pleacă duminica să-şi petreacă week-end-ul. Ce spectacol dezolant! Tot aşa, şi popoarele. Popoarele, într-un anumit sens, cele mai vii, sînt cele care luptă pentru duminica lor: africanii, asiaticii, în clipa în care se deşteaptă. Popoarele nefericite sînt, în schimb, scandinavii, americanii, societăţile bunăstării, tristeţile popoare ale duminicii (burgheze)...

Între timp, Fellini se întorsese, fără să-l fi găsit, încă, pe Gitonele căutat [personaj din «Satyricon»]

Spunînd: «Omul e un sălbatic, după ce a încetat să fie o maimuţă», Marx a deschis oamenilor un orizont nemărginit.

«Aşa a spus Marx?», mă întrerupe Fellini, examinînd o suedeză, superbă, un chip cunoscut, o văzusem în reclamele unor detergenţi. «Da, sigur că da», răspund eu, surprins de întrerupere, fiindcă îmi închipuiam că, de-acum, vorbesc numai cu mine însumi. „A scris asta în «Critica programului de la Gotha».”

În aceeaşi seară, călătorind cu maşina spre a nu ştiu cîta întîlnire, Fellini mă întreabă din nou: «Cum e fraza aia din Marx?». «Omul e un sălbatic, după ce a încetat să fie o maimuţă». «Dar de ce n-o pun ca motto, în antetul ziarelor de stînga?», exclamă Fellini. «E o afirmaţie admirabilă. Încredinţează omului sarcini enorme, în timp ce-i dă conştiinţa propriei stări actuale. Păi, atunci sînt de tot risul cei care, în faţa anumitor opere, a anumitor spectacole care reprezintă oamenii ca pe nişte dobitoace, cum mai sîntem încă, scriu şi susţin că asemenea opere denigrează Omul, cu O mare». «În perspectiva lui Marx — am adăugat — chiar dacă rămîne bănuiala unei alte fugi în utopie, se înţelege mai bine refuzul, contestaţia globală».

Fiindcă ajunsesem la întîlnirea fixată, n-am putut să nu constatăm că pentru prima oară, după asemenea dialoguri anevoioase, ne aflăm, în sfîrşit, perfect de acord, cuprinşi de conştiinţa de a trăi, şi în ziua de azi, într-o preistorie.

La locul întîlnirii, Fellini luă, printre altele, un pachet de fotografii: chipuri de balauri, de păsări, de hermafrodiţi, de drăcoace misterioase.

La cînd, am riscat o propunere: «Şi dacă aş scrie că primul Fellini nu e cel al filmelor cuprinse în volumul nostru, ci e tot ceea ce ai făcut pînă acum şi mai eşti încă pe punctul de a face?». «Foarte bine», zise Fellini. «Mă recunosc».

În timpul acesta, Fellini desena pe şerveţele faşa lui Trimalcion, slabă, teribilă, aceea a unui om extrem de bătrîn, care nu mai mînnică.

Mă pregăteam să plec a doua zi. Căduţînd ceva, ca pentru a încheia un bilanş, dădui în buzunar peste chestionar. Acum mă întorceam acasă. Unde mă întorceam? În pîntecul matern? În mica burghezie? În provincie?

«Știi cine ar trebui să-l joace pe Trimalcion?» — zise Fellini, continuând să-l deseneze. «Ar trebui să-l joace Boris Karloff».

După aceea, ne-am dus cu Nino Rota să vedem spectacolul Teatrului Național Filipinez, pentru a asculta timbrul anumitor instrumente ce puteau fi de folos coloanei sonore a filmului «Satyricon».

„Opt și jumătate“

Departe de mine gândul de a-l amenda pe Renzi; totuși, mă văd tentat să-i sugerez că fraza lui Marx, găsită atît de convenabilă de către Fellini, acoperă și ideea dublei mișcări arhetipale. Mai precis, și în viziunea lui Renzi apare imaginea sălbaticului, care a fost maimuță, și căruia i se deschide un orizont nemărginit. Într-adevăr, nu e în firea omului, sau dacă preferăm, este în însăși dialectica firii omului să asculte atît de chemările viitorului, cît și de cele ale trecutului, chiar dacă de fiecare dată, cu fiecare etapă, trebuie azvîrlit peste bord ce e inert, ceea ce e mort în noi (o știa și o exprima, în felul său, Ibsen, dar cred că o știau prea bine și Shakespeare, și tragicii greci). Renzi, însă, nu este un entuziast doar al „primului“ Fellini; Renzi este cel care a luat în serios și a subliniat definiția dată filmului 8 1/2 ca „prima operă național-populară“ din istoria cinematografului italian. „Național-popular“ nu e o simplă catalogare etnică și culturală, ci reprezintă — la Gramsci, care a lansat binomul — și o judecată de valoare, ba chiar una superlativă, de îndată ce implică întii retrăirea gândurilor și sentimentelor unei națiuni întregi, apoi exprimarea lor emblematică. „E adevărat — sublinia, în 1964, Renzi —, cît se poate de adevărat. «Opt și jumătate» este, într-un anumit sens și pînă la ultimele consecințe, un film național-popular; este portretul perfect, prin intermediul unui procedeu de psihologie analitică al unui personaj păgîn-mahomedan-catolic. Dar ce este Italia, dacă nu o țară de păgîni-mahomedani-catolici? Fellini lucrează din interior și scoate la lumină brazde noi“.

Criticul și-a găsit, cu anticipație, o confirmare prin Marele Premiu obținut, în 1963, la Festivalul Internațional de la Moscova (cu următoarea motivație a juriului: „Film excelent, care reflectă travaliul, frământările unui artist în dificila căutare a adevărului și în scrutarea lumii interioare a omului“). Lui Fellini, întors biruitor de la Moscova, „Cinema Nuovo“ îi oferă ocazia să-și publice impresiile,

dar aceeași revistă nu se poate abține, „dialectic“?, ca la rubrica „Scrisori către director“ să facă loc unui Giovanni Amati din Massa, cititor scandalizat: „*Dragă Aristarco, unde o să ajungem? La festivalul de la Moscova au premiat «Opt și jumătate» de Fellini. Sfirșitul lumii. [...] Nu că unui artist nu i-ar fi permis să vorbească și despre îndoielile sale, ba chiar și despre deficiențele și înfrîngerile sale, dar nu pînă la a eșua în răsfaț, pentru a propune o estetică a compromisului, a ambiguității morale. El ne spune că un artist trebuie să fie liber să-și caute drumul către adevăr; bun, dar întâi să găsească acest adevăr și numai după aceea să ni-l comunice, iar nu să ne tralarisească, așa cum face, cu clătinările lui șovăielnice (să nu picteze cu coada măgarului...). Acum, noi cui să-i mulțumim, pe ce să ne sprijinim? Ne procurăm o amantă și o îmbrăcăm toată în alb și o prezentăm după aceea «doamnei» noastre? Nu mai reușim să fim nici măcar limpezi în indignarea noastră, sau poate sfîrșim prin a fi prea limpezi. «Cinema Nuovo» s-a explicat dinainte, dar sper să mai insiste asupra subiectului. Cu multă stimă și salutări cordiale, Giovanni Amati*”. Gambetta își poate dormi liniștit somnul de veci, are un urmaș demn: nemuritorul Amati! Din Massa, ce-i drept, nu din Cremona!

De bună seamă, astăzi — dar și atunci, în vara lui 1963 — o asemenea reacție, o asemenea judecată (care să fim sinceri nu ne e întru totul străină, parcă am mai întîlnit și în alte părți situații analoge), nu pot stîrni decît zîmbete și, cel mult, o „contra-indignare”. Totuși, ceva-ceva este de luat în seamă din epistola către Aristarco: prin nu știu ce stranie întîlnire a stelelor coexistenței pașnice din anul acela, 1963, 8 1/2 de Fellini a fost trimis și premiat la Moscova, iar *Ghepardul* de Visconti a fost trimis și premiat la Cannes (totul poate în funcție de data finisării respectivelor copii standard.) Oricum, și mie mi s-a părut, atunci, pe loc, că asistăm la un „soc încrucișat” al juriilor, că festivalurile au fost încurcate de către producători, deși pînă la urmă terminîndu-se cu bine, totul a fost bine: un fecund an cinematografic italianesc. Ba, așa cum a ieșit, pînă la urmă e mai picant și mai plin de învățăminte. Să ne întoarcem, însă, la Fellini și la hronicul său moscovit. Cu precizarea, necesară, că încă de la *Dolce vita*, cineastul se afla „în căutarea adevărului”, anticipînd nu doar 8 1/2, ci și, de-a dreptul, *Blow up* al lui Antonioni: în *La dolce vita*, „căutarea adevărului e încredințată fotoreporterilor, ochiului de

sticlă al unui aparat. Acest ochi atât de dilatat, încît nu mai reușește să vadă la scară umană. Adevărul scapă, hora continuă, monstrul își mușcă coada”.

Cine ne oprește să optăm pentru componenta „rațională” lucidă, a gândirii estetice așezate la temelia filmelor felliniane? Cine ne împiedică să considerăm învocatul „iraționalism religios” fellinian — sau, mai pe grecește spus: *pneumatic* — drept o formulă comodă, tocită printr-o excesivă folosință gazetărească? (Dincolo de analiza extremistă a lui Pasolini.) În *La dolce vita* — mai e nevoie să amintim? — „miracolul” celor doi copii care au „văzut-o” pe fecioara Maria e o ordinară escrocherie: Fellini o dezvăluie clar, și critica religiozității de acest tip se revarsă și asupra masei de oameni veniți să asiste (ca și în procesiunea din *Noptile Cabiriei*, dealtfel): nici un cineast marxist nu a demonstrat mai tangibil și mai expresiv eficacitatea condamnării religiei ca amăgire, ca o iluzie, ca „opiu al popoarelor”. În 8 1/2 nu mai sînt minuni — nădăjduiesc că tot spectatorul a înțeles metafora „resuscitării” imaginare ad-hoc a părinților lui Guido, protagonistul —, dar există, în schimb, o repetată întrevvedere a cineastului în criză cu un cardinal, venit și el, căci și el e om!, să se curari-sească la băi. Și încă odată, Fellini spune ce n-au spus atîția alți cineasți, „angajați”, un adevăr teribil: că biserica nu mai are ce comunica oamenilor, propriilor fideli. Dacă „the Falcacc”, criticul ireductibil, exponent al raționalismului riguros, nu e în stare să ofere soluții viabile crizei lui Guido Anselmi, dincolo de generice principii ideologico-estetice abstracte, nici Cardinalul (sau Episcopul, întilnit în admirabila secvență de la baia de aburi) nu aduce nici o lumină: morală, evident, capabilă să-l reaseze pe erou în armonie cu lumea, cu societatea: „il mio supplizio è quando/non mi/credo/in/armonia” (*chinul meu/șe cînd/nu mă/créd/in/armonie*) — scria în anii '20, Giuseppe Ungaretti poet și „om al suferinței”. Ce să mai vorbim de „parada model ecleziasice” din *Roma*, prin ea însăși secvență blasfemă, ocazie de parodiare a eforturilor vaticanești de a se alinia vieții moderne și mai ales „croșelii” americane? Autoironic pînă la lacerare, — expresia e folosită de Renzi — Fellini e ironic, doar un pic mai cruțător, și cu oamenii timpului său.

Și dacă tot s-au făcut și se fac apropieri comparatiste, de ce să nu bem cupa asociațiilor (fie și forțate, ca la Kra-

cauer) pînă la fund și să vedem în Guido și în Fellini un nou tip de tiran (un tiran în criză, de ce să nu aibă și tiranii crize?), un nou dr. Mabuse, și să subintitulăm filmele felliniene, cînd *Bilder der Zeit*, portrete ale epocii, cînd *Menschen der Zeit*, oameni ai epocii, ca la Fritz Lang? Căci, ce mi-e Cagliostro, ce mi-e Nosferatu sau Mabuse? Ce mi-e „haosul” Republicii de la Weimar și ce mi-e „destabilizarea” teroristă din zilele noastre? Ei, nu, totuși, să-i lăsăm „arhimandritului” Kracauer, toată grija schitului cu fantasmеle pe care le-a cultivat, și să vedem, mai curînd, fără patimă, în Fellini, un artist autentic și, în această calitate, un martor nu doar „documentat” al contemporaneității sale și a noastre, ci și unul care interpretează imaginile acesteia subliniindu-le — de la decor și costume la gestualitatea, mimica și vorbirea actricească — și extrăgîndu-le esența: în aceasta, într-adevăr, Fellini este un magician, un vrăjitor modern, dar și un gînditor aparent îndreptat în afară și, de fapt, întors mereu spre sine, spre o înțelepciune interioară, cum i-ar plăcea să spună lui Alexandru Dușu.

„Reportajul” premierii de la Moscova, în vara lui 1963, lasă să se întrezărească și asemenea componente ale personalității lui Fellini, cineast care vede cu ochi umani, nu cu ochii de sticlă ai aparatului de fotografiat: *Si buttò in ginocchio ad abbracciarmi* (Se aruncă în genunchi să mă îmbrățișeze), e titlul intervenției propuse de cineast revistei care i-a dat găzduire:

„Iată cronică felului în care au decurs lucrurile. Filmul meu «Opt și jumătate» a fost proiectat la Moscova în fața unui public imens, de opt sau nouă mii de persoane. Filmul era foarte viu așteptat. Faptul că eu m-am dus acolo însoțit de Giulietta [Masina, soția lui Fellini, și protagonistă a cîtorva filme ale cineastului], care în Rusia e foarte populară și foarte iubită, adusesese publicul într-o stare deosebit de favorabilă în privința mea. Pelicula a fost proiectată în condiții mult defavorabile, neprielnice: subtitlurile în rusă erau foarte sumare; apoi, în sală se auzeau crepitațiile traducerilor simultane în opt mii de căști. Totuși, publicul urmărea spectacolul cu enormă atenție și cu mare deferență; pînd într-atît, încît, uneori, în anumite momente, eu mă simțeam oarecum stingherit: să prezint acest film al meu, atît de privat, atît de personal, care povestește amintirile mele din copilărie și starea mea sufletească actuală, în fața a opt mii de persoane de un alt neam, cu o altă istorie, cu alte obiceiuri, mi se părea nepotrivit și neplăcut. Un alt lucru care mă mîhnă era următorul: anumite secvențe, la care în Italia, America, Franța, publicul rîsesese sau surîsesese, aici cădeau în tăcerea cea mai absolută. La mijlocul filmului eram convins că totul avea să se încheie printr-o jumătate de dezastru. Dintr-o dată, însă, izbucniră aplauzele, nu chiar totale, dar

destul de vioace. După un timp, la dansul Saraghinei, alte aplauze, calde, ale întregii săli. La sfârșit, publicul a început să aplaude: aplauze prelungite, ovații care mă surprinseseră, pentru că nu le așteptam.

Ceea ce s-a întâmplat după aceea a fost dovada că publicul rămăsese mișcat și tulburat, chiar dacă, poate, nu înțelesese, complet filmul. Pe stradă, lumea mă aștepta să mă aplaude, mă striga pe nume, confidențial. Mai târziu, la hotel, un tîndr cu barbă lungă și cu ochii lucind, veni spre mine și se aruncă în genunchi, îmbrățișându-mă, ținându-mi un lung discurs într-o limbă necunoscută. Se apropie de noi Amidei, care era membrul italian al juriului, și mă informă că tîndrul era juratul cehoslovac. Pe urmă, veni altul, juratul bulgar. Primii care au venit să mă felicite, așadar, erau judecătorii Republicilor populare. Cineva îmi șopti: «Fii pe pace: dacă au existat perplexități în Juriu, ele puteau veni de la aceștia; acum, că te-au felicitat în public, unanimitatea e sigură».

În schimb, a doua zi dimineața s-a întâmplat ca, dintre cei cincisprezece membri ai Juriului, cele opt voturi contrare la primul scrutin au provenit chiar de la judecătorii Republicilor populare. Mi s-a spus că Amidei, adresîndu-se cehoslovacului, l-a întrebat: „Aseară l-ai îmbrățișat pe Fellini, de ce votezi acum împotriva lui?” Iar el, cu o candoare sfîșietoare: „Da, mie filmul mi-a plăcut enorm. Cred că m-a tulburat și că îmi va face bine. Dar am primit o telegramă [...] ce-mi interzice să votez în favoarea unui film care, pare-se, nu corespunde programului unui Festival conceput pentru a premia regizori ce lucrează în folosul păcii și al prieteniei dintre oameni”. Amidei ceru să se treacă în procesul-verbal această declarație, și părăsi lucrările juriului, urmat de american, de francez, de indian și de brazilian.

În timp ce ne aflam în holul hotelului, cehoslovacul se întoarce la mine și îmi spuse: «Noi, cei opt, din Republicile populare am încercat să ajungem la următoarea soluție: dacă v-am da un premiu cu această motivație: „premiem un regizor genial, cu regretul că filmul său nu contribuie la pace și la prietenia dintre popoare”, dumneavoastră ați accepta?». Am răspuns: «În ceea ce mă privește, pot să accept, dar vă dați seama că v-ați pune într-o situație destul de caraghioasă? Practic, luînd premiul, ar trebui să vă spun „Mii de mulțumiri, vă jur că altădată nu mai fac”!». Cehoslovacul, bietul de el, îmi dădu dreptate și plecă. Pînd la urmă a fost găsită următoarea motivație, care e frumoasă și nu pare rezultatul unor compromisuri: «Premiul „Opt și jumătate” întruiește o mărturie a travaliului unui artist în căutarea adevărului».

În seara înmînării premiilor, cînd regizorul Ciuhrai, cam palid, începu să citească motivația, publicul, și mai numeros decît în seara proiecției, începu să aplaude frenetic. Tinerii regizori ruși, tinerii intelectuali, tinerii scriitori, îndată ce auziră că premiul era al meu, rămaseră un pic șovditori, de parcă s-ar fi temut să nu-și frîneze elanul, apoi începură să se apropie cu pași mici și nesiguri de scenă. Unul mai curajos, sări pe scenă. Fu urmat de toți ceilalți, și iată-i aici, în jurul meu, aplaudîndu-mă, îmbrățișându-mă ridicîndu-mă în sus cu lacrimi în ochi. Am vorbit mult cu ei, și lucrul care mă surprinsese era că acești tineri [...] au deprins tulburarea, neliniștea, dorința, de altceva... «Opt și jumătate» este un film care reliefează individul și interioritatea sa.

Criticile pressii, în zilele următoare premierii, erau scontate de mine, dintr-un motiv precis: regizorul rus Gherasimov, mare prieten al meu și al Juliettei, și reprezentant al cinematografului sovietic și pe plan politic,

văzînd filmul înainte de proiecția oficială, căzuse într-o tulburare patetică : pe de o parte, simțea pentru mine și pentru filmul meu o formă de profundă simpatie, pe de altă parte, în calitate de comunist și responsabil, simțea că filmul putea să fie periculos. Nu mi-o spunea răspicat, dar stătea lipit de mine cu insistență. Într-o seară mă însoți într-un lung tur al Moscovei noi, încercînd, delicat, să facă propagandă ; voia să-mi arate ceea ce au făcut ei, în ce punct se afla evoluția lor, lăsințu-mă să înțeleg, cu cîte o frîntură de cuvînt, că un film ca al meu era încă prematur, inactual, ceva ce nu trebuia încă spus. Mă invită la cînd acasă la el, apoi mă însoți pînă în pragul locuinței sale, zorile se și arătaseră, pe un bulevard larg și pustiu, de unde se vedea Universitatea cu toate luminile aprinse, și îmi stringea minile spre a mă face să înțeleg că nu trebuia să-i port pică pentru că nu mă premia, iar la rîndul meu, i le strîngeam pe ale lui, spre a-i da de înțeles că nu-i purtam pică deloc, că era just să nu mă premieze.

După aceea, în schimb, m-au premiat. Iar cînd mi-au înmînat premiul, Gherasimov se afla pe scenă, între cosmonauți, lingă ministrul Culturii, Ecaterina Furșeva (singura care nu m-a aplaudat și care s-a uitat la mine cu severitate), și Gherasimov aplauda ; se vedea că și el e bucuros."

Ar mai rămîne, poate, de întregit acest portret al lui Fellini cu o necesară precizare legată de ceea ce gazetărimea italiană a convenit să definească drept un „mare mincinos“, ba chiar „Marele Mincinos“ (ca să nu mai întîrziem în dreptul cuplării cu Cagliostro și cu toți șarlatanii de pînă acum ai istoriei, și cu cei pe care omenirea urmează încă să-i nască). Firește, ne interesează, aici, nu repetatele trageri pe sfoară ale presei prin declarații și interviuri în doi peri, contradictorii, ci măsura în care cîneastul, *autorul* Fellini „minte“ sau nu. Cele mai multe echivocuri apar în privința amănuntelor biografice: a fugit sau nu, micul Federico, de acasă, ațînîndu-se pe urmele unui circ? Faptul că a învățat într-un colegiu religios — ca atîtea milioane de italieni, în anii '30 — l-a făcut pe Fellini mai catolic (decît Papa?) sau, dimpotrivă, l-a făcut mai laic? Mîruntele sale șiretlicuri din chiar timpul filmărilor sînt morale sau imorale? Într-adevăr, cine îl poate crede pe Fellini cînd arată, candid, cît era de convins că secvența fermei țărănești-harem ar fi fost cea mai comică și mai amuzantă din tot filmul *8 1/2*, și „pînă la urmă, m-am pomenit cu un simțămînt de tristețe“. Natural ! Fellini o știe prea bine, comicitatea sa — ca a celor mai iluștri umoriști, de la Cervantes la Cehov, la Caragiale și Pirandello — „nu se rezolvă niciodată în rîsul deschis, pe față, ci pleacă de la o dizolvare și în aceeași dizolvare intră la loc“ (Renzi), fiindcă și Fellini are „veselia tristă“ șăgălnicia lui e amară, nu bufă, cel mult „giocosa“, jucăușă. Acest *giocos*, dincolo de severitatea precisei indicații

muzicale, e o cheie-sol (și de boltă) a tonalității generale, de ansamblu, a operelor felliniene, și, în special, a lui 8 1/2, înăuntrul căruia amintita secvență a gospodăriei-harem, ca *pars pro toto*, devine cu deosebire semnificativă. Mă folosesc, de data aceasta, de un „document” mai puțin obișnuit: scrisoarea trimisă la sfârșitul lui august 1962 scriitoarei Camilla Cederna — destinată prefeței acesteia la cartea 8 1/2, intitulată dinadins *La bella confusione* (Frumoasa aiureală, 1965) — de către anonima și discreta secretară de platou Mirella Gamacchio, „omniprezentă și invizibilă, de neprețuit”, cum o definea Fellini însuși:

„Păcat, Camilla, că n-ai fost aici, la turnarea secvenței fermei femeilor! Rareori l-am văzut pe Fellini atât de amuzat și atât de în formă! Dirija totul cu un bici de circ în mână, și ar fi trebuit să vezi bravura tuturor femeilor din trecut, prezent și viitor! Anouk [Aimée] cu cratița în mână, Boratto [Caterina, amica din anii '40 a lui Tito Schipa; amândoi au fost în turneu prin România], care așternea masa, toate doicile în mișcare, Saraghina, care spăla rufe, și iată că, la un moment dat, intră Marcello, plin de zăpădă, plin de pachetele! Daruri pentru toată lumea, Caterinei Boratto o diademă prețioasă, Barbarei, care cîntă la harpă, un cuțitaș frumos («Ea: Acesta e cuțitul cel mai excitant, din câte mi-au fost dăruite»). Sandra Milo, care coboară scările, îi spune lui Marcello că trebuie s-o alunge pe Steel, pentru că nu respectă înțelegerea și devine geloasă; ea coboară de la etajul superior, unde locuiesc ibovnicele ieșite din uz, concentrate într-un joc de canistă: «Eram sus, cu bătrînele, nu stă nimeni cu ele...»

Îmbălierea lui Marcello într-o cadă mare, gol, cu pălărie și ochelari: în ritm de rumbă, femeile îi întind săpunul, buretele, pudra de talc și halatul; se află acolo și o hostess («Ce ziceai atunci, la Copenhaga?»), o negresă splendidă, manechine pentru care Gherardi [autorul scenografiei și al costumelor] a creat veșminte fabuloase, Rossella Falk care, credincioasă rolului ei de «greier vorbitor», dezaprobă un pic această «găselniță» a haremului.

Atenție, un urlet sfișietor. Sosește Yvonne, o subretă autentică din Compania de varietăți Jovinelli, cu smocuri de pene pe sîni și pe fund, cu perle peste tot și plianjeni amestecați cu perle, fiindcă urcă din pivniță. «Nu-i drept — strigă — sînt încă frumoasă, vreau să fiu iubită pînă la șizeci de ani». Și Marcello, de colo: «Nu, regulamentul e regulament. După depășirea limitelor de vîrstă, femeile urcă la etajul de sus și trăiesc la lumina amintirilor». Ea disperă și atunci toate femeile se răzvrătesc împotriva lui Barbă-albastră (Fellini, din umbră, ca un adevărat diavol al buneii dispoziții, plesnește din bici, așîndu-le de parcă ar fi fost tigroaice).

În sfîrșit, totul se liniștește; înainte să urce la etaj, Yvonne (se numește Yvonne Casadei, pseudonim artistic: Jacqueline Bonbon) cîntă «Paris canaille», rînjind cît cîntecul și tipul interpretat o permit, dar și destul de patetic, sub un far puternic care o luminează pentru ultima dată. Apoi, toate la masă, cu ochii plini de lacrimi. «Și cînd mă gîndesc că eram convins că aceasta trebuia să fie secvența cea mai amuzantă din tot filmul», zice Fellini. Pînă la urmă, însă, toți erau emoționați. Sper să veniți la turnarea scenei cu vagonul-restaurant, așa o veți vedea și dumneavoastră pe admirabila Bonbon.”

Să nu uităm, apoi, că în această secvență e cuprinsă (cel puțin în varianta publicată a scenariului) o replică menită să definească, să caracterizeze, „umanismul” lui Fellini; protagonistul, Guido, la masă, spune: *„Vă mulțumesc, tuturor... Da, fericirea constă în a putea să spui adevărul fără ca să faci pe nimeni să sufere... Poftă bună!”* Adevărul acestei fericiri e căutat de Fellini, care, orice s-ar spune, nu „minte consolatoriu”, niciodată, și mă mir că nimeni — din câte știu — nu a observat că năstrușnicul „mag” al ecranului s-a situat întotdeauna, riguros, înăuntrul poeticei aristotelice a „verosimilului”, cunoscută oricărui candidat la admiterea în facultățile de filologie: *„Datoria poetului nu e să povestească lucruri întâmplate cu adevărat, ci lucruri putând să se întâmple în marginea verosimilului și a necesarului”*! Gheorghe Stroia, autorul termenului de „verosimil” în *Dicționarul de estetică generală*, precizează cu justete: *„În estetică, verosimilul se referă la gradul de umanitate al operei de artă, definind ceea ce este apropiat de realitatea umană, seamănă a trăire omenească, are aparență de adevăr, de realitate, este autentic credibil, acceptabil din acest punct de vedere”*. Și spre a se lărgi orizontul nemăsurat al noțiunii este citat Lucian Blaga: *„Mai verosimil decât adevărul / e câteodată un vis”*. Există vreun cuvânt sau vreun înțeles în aceste definiții care să nu se potrivească filmelor lui Fellini? În același timp, nu e prea greu de priceput ce i-a nemulțumit pe unii critici, și în primul rând pe Aristarco: din triada *pașiune / ironie-fantezie-utopie* — înălțată la rang de criteriu multiplu —, Fellini acoperă cu strălucire primii doi termeni, adică ironia și, ca la nimeni altul fantezia (imaginația, inventivitatea — unice, exceptându-l pe Chaplin). În materie de „utopie” (pozitivă) însă, cineastul nostru șchioapătă, dincolo de optimismul semnalat (și acceptat) de Pasolini. Și dincoace de o anumită speranță, despre care Renzi spune că nu lipsește din finalurile „deschise” ale peliculelor felliniene. În schimb, simbolurile, totemurile și în general „semnele” aduse în cauză de Fellini nu sînt extrase dintr-o trusă politicească standardizată. Avînd în vedere aceste considerații, poate că ar fi, totuși, necesară o întărire a argumentelor lui Renzi cu privire la ținuta „național-populară” a lui 8 1/2. Ni-l oferă, acest plus de argumente, tot Renzo Renzi, în amintitul eseu din 1983, cel cu „Fellini beach”, și în remarcă subtilă că, deși aflat pe țărmul Adriaticei, Rimini, orașelul din *I Vitelloni*, amintit și în 8 1/2, dar mai

ales în *Amarcord*, evoca „un sat unde există marea, dar nu există marinari, iar economia e de proveniență țărănească”. Dar Fellini nu s-a jucat cu situații socio-economice explicite. El s-a etalat, în schimb, pe sine, cu trufie sau fără, pe firul unei tradiții literare și artistice a secolului: lăsându-l la o parte pe Picasso, să ne oprim la Aldo Palazzeschi, poet și prozator nu tocmai cunoscut la noi. Nu răspundea el, oare, într-un fel de „ars poetica”, întrebării „cine sînt?” printr-un „sînt saltimbancul sufletului meu”. Problema e, însă, cum se trece de la „eu” la „noi”, de la singular la general; cît din expresia lui Fellini se oprește la gardul propriei case sau la bariera propriului său tîrg natal, și cît trece dincolo de ele, în Italia și, apoi, dincolo de hotarele ei de apă sau de rocă, răspîndindu-se în lume? Răspunsul e favorabil lui Fellini, în calitatea sa triplă de autor și poet romagnol (riminez, adică dialectal) — italian (adică național), — european (adică universal). Este evident că în *incipitul* lui 8 1/2 se recunoaște — statistic — o bună jumătate, motorizată, a omenirii: senzația de coșmar, de sufocare dată de un banal „ambuteiaj”; crizele de vîrstă ale bărbatului ajuns la „jumătatea drumului vieții sale”, dar și crizele profesionale, în speță, de creație. Vine un moment, în existența oamenilor, cînd se impune și chiar are loc, de cele mai multe ori, un examen de conștiință. Se intră în spațiul și în intervalul unei „halte de ajustare”, unde nu doar profesiunea, nu doar creativitatea devin materie de observație și evaluare, ci întreaga suprafață a existenței, a vieții: familia, prietenii, cercul de colegi și colaboratori, societatea, lumea. Or, tocmai *Examenul de conștiință al unui literat* se cheamă eseul scris de un „înaintaș” romagnol invocat de Renzi printre „strămoșii” lui Fellini, Renato Serra, înainte de a se duce să moară pe frontul primului război mondial. Fellini nu s-a dus să moară în cel de-al doilea, dar și-a scris cinematografic propriul „examen de conștiință”, cu fiecare film în parte și cu întreaga operă, în ansamblu. În mod deosebit, însă, cu *Opt și jumătate*, referitor la care aș cita, nu paginile unui critic sau biograf, oricît de entuziast, ci tot o scrisoare a modestei secretare de platou, trimisă aceleiași Camilla Cederna, la 4 iulie 1962. Fără să aibă velleități de literată, Mirella Gamacchio ajunge să ne ofere un excelent portret al *poetului* Fellini, răspunzînd rugăminții scriitoarei de a-și povesti impresiile „de lucru”:

„Îmi cerești să vorbesc de impresiile încercate atunci când am lucrat pentru prima dată cu Fellini. E o istorie complicat de povestit, pe de-a întregul, deoarece «Poetul», cu extraordinarul său talent de imblinzitor de șerpi este, acum, și pentru mine un fenomen fascinant și indiscutabil al naturii. Am să încerc să mă refer la impresiile din primele zile, din punctul de vedere al unei secretare de platou, obișnuită să-și îndeplinească sarcinile cu o anumită metodă și urmărind credincios decupajul.

Vă voi spune că, la început, am rămas descumpănită. Nu numai că Fellini nu ține cîtuși de puțin seama de scenariu, dar reinventează dialogurile și situațiile pe loc, scriind un punctaj pe niște foi volante (lucru pe care eu îl socoteam devenit legendă și, oricum, mort după primul neorealism). Firește, acesta nu e punctajul definitiv, ci e tot timpul îmbogățit și modificat între o clachetă și alta. Dar nu e vorba numai de aceasta; Fellini e cucerit de anumite chipuri pe care le găsește interesante ori caraghioase ori simpatice și le introduce totdeauna în cadru. S-a întîmplat adeseori ca o anumită doamnă cu o pălărie ciudată și cu o frunză mare în mînd (deci foarte ușor de recunoscut) să se găsească în două cadre apropiate și, în consecință, simultan în două locuri diferite.

Nu știu dacă puteți înțelege starea sufletească a unei secretare de platou care poartă răspunderea dialogului și a legăturilor, a conexiunilor între acestea. În primele zile am suferit un fel de șoc. Mă uitam la Fellini cu sfială și cerînd îndurare din priviri pentru prea meschinele mele probleme tehnice. Cîteodată îmi făceam curaj și reușeam să zic: «Dar...». Acum înțeleg că el s-o fi amuzat nespus de mult, văzîndu-mi deruta, pentru că, de fapt, nimic nu-mi justifica îngrijorarea. El avea totdeauna în minte soluția neobișnuită și elegantă, pentru ca la montaj să nu apară bălăi de cap.

Aceasta am înțeles-o, însă, mai tîrziu: atunci, la început, eram efectiv îngrijorată, ca o educatoare conștiincioasă, căreia i s-a încredințat un copil foarte inteligent, dar cam scrîntit, care vrea să iasă la plimbare pe catalige. Trebuie să adaug, totuși, întru parțială apărare a bunului meu simț, că socoteam munca sa drept dezordonată și imprevizibilă, dar nu și absurdă, cam așa cum Polonius îl socotea pe Hamlet nebun, dar un „nebun” cu metodă. Genialitatea și puterea de invenție ale lui Fellini erau atît de consistente, încît trebuiau să funcționeze cu tot dinadinsul. Numai că nu înțelegeam «cum».

Ulterior, am realizat că trebuie să revizuiesc anumite reguli elementare, că tehnica, firește, ia naștere odată cu lucrurile care se spun, și atunci am căutat să-mi duc activitatea cu cea mai mare elasticitate mintală posibilă. Mereu relativă, oricum, în raport cu libertatea și cu originalitatea cu care „Maestrul” se folosește de aparatul de luat vederi. În privința aceasta aș putea să povestesc o mulțime de amănunte ale turnării care m-au cucerit cu totul, dar dumneavoastră voi ați primele impresii doar, și iată-le aici. Din punct de vedere omenesc și la locul de muncă, Fellini o tocmai «persoana pe care n-o voi uita niciodată» din chestionarele unor reviste. Oricine îl întîlnește și are posibilitatea de a-l frecventa un timp mai îndelungat, cred că e ispitit să scrie despre el o carte. Dumneavoastră, care știți să faceți asta, sînteți norocoasă.

P.S. O informație despre ceea ce am făcut în ultimele zile. Am filmat în holul hotelului stațiunii termale, despre al cărui stil liberty spiritual și lejer, cred că v-ați făcut o idee. Apoi, toate întîlnirile lui Guido cu Claudia Cardinale (pe bicicletă), personajele implicate în producție, ziariștii americani, Madeleine Lebeau, Gilda Dahlberg, Caterina Boratto, veritabil perso-

naș la Beldini, care are o trecece, prin hol cu o splendidă rochie de crep tip 1930 și o pălărie de optzeci de centimetri diametru, apoi toate svircolirile lui Guido ca să scape de discrietele presiuni exercitate asupra lui, de înțilnirile compromițătoare, de angajamente etc.

Dumneavoastră îmi cereți câte ceva despre Lebeau și Dahlberg. Madeleine Lebeau, o femeie foarte frumoasă, desigur nu la prima ei tinerețe, profil clasic, frunte de marmură, poate cam demodată ca frumusețe, în rolul actriței care redevine la modă, tip Marion Davies 1925, să zicem, cu trei vulpi albe în jurul gâtului. Ca muncitoare, foarte serioasă, cu ritmuri calculate, exactă, silitoare, justă. Ca femeie, vorbește bucurios de orgii, se definește «guérisseuse de la main gauche», iar când pe Fellini îl doare capul, îi masează ceafa.

Cît despre Gilda Dahlberg, aceasta e o americană scundă, care locuiește acum la Roma, într-o casă bizară din cartierul Prati, complet liberty. Fardată din cale afară, cu o voce groasă, disproporționată față de trup, trebuie să vezi cum se îmbracă! Făcea pe poneiul, pe calul de mare, pe tanagra-girl în revistele lui Ziegfeld.

Și fiindcă neprețuita secretară de platou a lui Fellini a amintit de gustul acestuia pentru „fețele” inedite, nu pot să rezist ispitei de a reproduce cele două pagini în care Camilla Cederna evocă o asemenea „față”, un asemenea „tip”, preferat de cinești oricărui actor profesionist. E vorba de personajul Cardinalului și tocmai așa, „Cardinalul”, se numește și paragraful pe care Cederna i-l dedică:

„Azi dimineață a apărut pentru o scurtă vizită pe platou Claudia Cardinale; după masă, în schimb, e rîndul Cardinalului. Sau e episcop? Nu se știe încă prea bine. Oricum, în boschetul din Eur [cartierul nou al Romei], unde soșnesc eucaliptii, care va fi parcul hotelului Termal, plin cu acest prilej, de bănci albe într-un frumos liberty stilizat, cu dalbe statui de femei cu spice în brațe și pe cap cu coșuri de pește sau rodii, în timp ce stăm așezați în grup așteptînd acțiunea, urmat de două femei care ți perie veșmîntul și i-l netezesc cu mîngîieri dulci, își croiește drum o apariție extraordinară.

E un episcop (sau un cardinal) cu un trup foarte înalt și scheletic, cu ochi de un bleu-ciel șters îndărătul ochelarilor cu ramă de aur, nas ușor acvilin. E în reverendă neagră tivită cu violet, după cum tot violete sînt și cei treizeci și cinci de nasturi, tichia, ciorapii și briul lat ce-i încinge mijlocul. Măchiat din abundență, ceea ce îi face chipul de o transparență nepămînteană, cataramă de argint la pantofi, baston negru în mînd, cruce mare pectorală potrivită cum trebuie, un topaz imens pe inelarul drept. Înaintea încet, uscat și prestigios, ocolind scuarul în mijlocul căruii veritabile begonii roș și zambile de plastic albastru alcătuiesc textul «12 iulie», după care ajunge la fotoliul pe care se așază, cu spatele la zidul alb din fundal.

Cine e acest bătrîn uimitor, acest prelat ale cărui oase trosnesc și care e plin de autoritate? Este un fost funcționar la Comisia pentru Impozite — firește, ieșit la pensie de multă vreme — pe nume Tilo Masini, optzeci și șase de ani și jumătate ca vîrstă, un metru și optzeci și cinci și jumătate înălțime la recrutare și, desigur, scăzut cu cîșiva centimetri, nu mai mulți

de trei. Ieșea într-o zi dintr-o bibliotecă publică și ajutorul de regizor al lui Fellini, Giulio Paradisi, îl opri ca să-l întrebe dacă ar avea ceva împotrivă să joace un rol în noul film al maestrului. Uimire, exaltare, îndoieli, consultări cu numeroșii fii și nepoși și apoi acceptare satisfăcută. «De altfel, avem ceva artistic în familie — povestește molcom. Tatăl meu era sculptor, e cel care a făcut statuia lui Cola di Rienzo, la picioarele Capitoliului».

Iată-l, acum, aici, unde trebuie să-și învețe replicile: Fellini îi arată o venerație cuvințioasă ca și cum [Masini] ar fi cardinal adevărat, îl atinge cu respect, îi vorbește politicos, despărțind răspicat silabele, pentru că, firește, e cam tare de ureche, mai că nu-i sdrută inelul. Cu o nemărginită și amuzată răbdare, așezându-se pe locul lui Mastroianni, îl învață să-și joace rolul, scurtele întrebări de pus protagonistului, după o rapidă înțelegere a aceluia. Și pe urmă, fraza cea mai lungă care, puțin câte puțin, devine o piesă de bravură, îndetosebi din partea lui Fellini.

După întrebările puse lui Mastroianni, auzind trilurile unei pășărele, cardinalul trebuie să facă un gest cu mâna sa osoasă, pentru a spune aproape imediat: «Cunoașteți această cîntătoare?». „Nu”, face Mastroianni—Fellini. Voce subfinitic evocativă a prelatului: «Se numește Diomedeu. Legenda zice că, atunci cînd muri Diomede, călăuzite de el, toate celelalte păsărele au intonat un veritabil cînt, însoțindu-l pînă la locul de îngropăciune...» Pauză, după care: «E un sughiț, un bocet adevărat...», apoi imobilitate din partea cardinalului, care rămîne în ascultare cu ochii închiși, poate că adoarme, avînd expresia unei poze cît de voluptuoase, pe atît de cadaverice încîntări.

Păsărica e Paradisi, care din vârful unui sedunel în mijlocul eucaliptilor, scoate triluri cu adevărat mîiestre. Fellini pade în fața cardinalului. «Trebuie să mă scuzați, Eminență» — face, cu glăsciorul său dulce —, «dar producătorul e în prada tuturor neliniștilor...» Masini: «Sînteți căsătorit?» Fellini—Mastroianni: «Da». «Aveți copii?». «Da, adică nu». (Protagonistul trebuie să fie încurcat, stingherit, emoționat, în căutare de iluminări.) «Cîți ani aveți?». «Patruzeci și trei». Fellini (aparte): «Paradisi, fă ca păsărica». Paradisi se execută. Cardinalul, mormînt. Fellini: «Haideți, haideți». Cardinalul: «Necazul e că nu prea mai am memorie...». Fellini: «Repetăți după mine: „Cunoașteți această cîntătoare? Se numește Diomedeu...”». Apoi: «Închideți ochii, Masini... Ascultînd, schițați un mic zîmbet... Bravissimo, Masini, încă o dată...».

Și tot așa înainte, cu Fellini care-l face pe Mastroianni, cu Paradisi care face pe păsărica, cu Masini care puțin câte puțin își aduce aminte, cu Mastroianni care ia locul lui Fellini, cu Fellini care continuă să le sufle amîndurora, corectînd atitudini, introducînd noi cuvînte. În timp ce două călugărițe se plimbă în desișul pădurii («Sînt două ușuratice — explică unul din echipă: și nu fac toată ziua decît să fumeze, ba eu cred că și înjură»), în timp ce un lucrător de talie minuscule duce în brațe o statuie albă înaltă de patru metri: e leită Masini, doar un pic mai încrunțată, îmbrăcată ca un cardinal, care face un gest larg, o amenințare parcă minioasă. Statuia e executată la perfecție, dintr-un material special, cîntărește cel mult șase chile."

Am citat, ca exemplar, cazul lui Tito Masini și al Cardinalului său; la fel de interesante sînt, însă, „istoriile” tuturor celorlalte personaje, centrale sau secundare, în cadrul de o mie și una de nopți al platoului fellinian, ve-

gheat de cea mai bună echipă de filmare din lume (fapt unanim recunoscut!). De la fosta cîntăreață americană din Illinois, Edra Gale, în rolul Saraghinei, la șoapta dulce șuierată de Jan Dallas („telepatul”, prestidigitatorul), de la veștedul Jean Rougeul, francez, autor al romanului *Fantôme n'est pas coutume*, în rolul „polemic” al criticului Carini, „păsăroi” malefic supranumit „the Falcacc”, pînă la de nu știu unde „deshumata” Caterina Boratto, încă frumoasă.

Dar Fellini se pricepe nu numai să adauge — chipuri, culori, linii, gesturi, voci —, ci și să „scadă”, să renunțe, să elimine. Cine își poate astăzi imagina filmul 8 1/2 fără Mastroianni? Nimeni, probabil. Și totuși, inițial, lui Fellini i se înfipsea în creier, pentru întruchiparea protagonistului, nici mai mult, nici mai puțin decît figura lui... Laurence Olivier. Fellini s-a deplasat chiar la Londra, dar (din ferici- cire) cei doi mari artiști nu s-au întîlnit. Abia mai tîrziu cineastul italian a admis că se poate felicita pentru fidelitatea (în continuitate) față de insubstituibilul Marcello, ales „din lene și din simpatie”, cum îi scrie Camillei Cederna: «Știi foarte bine, ca actor, Olivier poate face orice, dar cum să-l plimb prin gospodăria-harem, printre paturile acelea imense? Ar aduce o notă de stinghereală, încă de la intrare, nu cea, între emoționată și glumeață, adusă desigur de Marcello. Mi s-ar fi părut că la odaliscele mele ar fi pătruns Hamlet, regele Lear sau Richard III. Oricum, un baronet prea trufaș. Personajul trebuie să fie, fără îndoială, dominator, un calif (vreau să-i dau un bici în mîină, știi?), dar și un servitor devo- tat».

Și mai există o „renunțare”, la fel de importantă, în realizarea lui 8 1/2: pentru acest film, Fellini a imaginat și chiar a dus pînă la capăt, două finaluri, două variante de încheiere: cea pe care o știm, a „pasarelei” cu toate persona- jele defilînd în cerc și cu Guido în mijlocul arenei, strunin- du-le cu biciul, ca un director de circ, după care urma o retragere treptată, a fiecărui personaj pe rînd, ultimul ră- mînînd micul Marco Gemini (Guido, pe cînd era elev de colegiu), cu piculina la gură, intonînd ultimele note ale „musichettei” lui Nino Rota. O golire a pistei comparabilă doar cu cea reconstituită în *Clovnii*, atît de dragă, pe bună dreptate, lui I.D. Sîrbu, care o evocă în prefața la *Bieții comediantii*: clovnul care strînge cu un fărâș praful de lumină al reflectorului! Cealaltă variantă de final arată sensibil altfel.

Are loc conferința de presă cunoscută, în preajma bizărei construcției a astronavei, simbol al neputinței lui Guido, monstru născut din somnul creativității sale, schelărie abracadabrantă a unui soi de rampă de lansare aerospațială, pe care Fellini a numit-o convențional Astronava (care nu trebuie să ducă și nici nu duce nicăieri). Ea va fi demontată în ecoul invectivelor generale și cu amintirea rînjelui critic al lui Carini. Și totuși, acest simbol, dincolo de frământările autorului, își păstrează o valabilitate mai largă: e de ajuns să citim, în acest sens, confesiunea lui Michelangelo Antonioni în primele pagini ale volumului dedicat filmului său *Deșertul roșu*: e vorba de *Il bosco bianco* (*Pădurca albă*), titlu ce reprezintă lupta cineastului cu sine însuși, cu propria fantezie, „istorizată”, pe care el a trebuit să o stăpînească să o controleze, într-o singură noapte, cînd s-a încăpățînat să vopsească o întreagă lizieră de pădure în alb. (Interesante sînt punctele de întîlnire ale acestor doi cineaști, Antonioni și Fellini, aparent atît de diferiți, atît de îndepărtați unul de altul...)

După conferința de presă, Guido și Luisa (soția, personaj atît de exact asimilat de Anouk Aimée) se întorc la hotel, își iau bagajele și se urcă în vagonul-restaurant al trenului de Roma: „Cu vagonul-restaurant — îi scrie Fellini Camillei Cederna — începe, pentru film, un ritm nou, ușor dezordonat, umbra protagonistului e proiectată în afară, se ridică, se alungește, se deformează, se dublează — sentiment al unei angoase înspăimîntătoare și, imediat, o neașteptată oprire în cîmp. Liniște adîncă, apoi voci din întuneric și iată că vagonul se luminează complet și se umple cu personajele filmului, toate, pentru prima oară, calme și senine. Trenul își reia cursa într-un ritm moderat. Guido încearcă să stea de vorbă cu soția sa, dar nu știe ce să-i spună și acesta ar fi finalul filmului. Mastroianni coboară, se înțelege că acesta e filmul pe care l-a și făcut deja, el însuși spune: «Stop!» Nimic de zis, este, și acesta, un final demn de inventivitatea lui Fellini, dar ce bine e că a renunțat la el!

Am insistat asupra lui 8 1/2 mai ales pentru că filmul demonstrează un adevăr ce va rămîne imuabil de-a lungul întregii evoluții a lui Fellini, pînă azi: și anume, că el e artist, Poet, cu prioritate, *pe platon*, poet și demiurg, în sensul de creator și constructor de viață. Poet baroc, cu dilatări semantice *quantum satis*, cum îl definește Pasolini, Poetul — cu majusculă, prin antonomazie, cum îl consideră

alții, inclusiv Mirella Gamacchio —, dar și un poet *pneumatic*, ca să-mi dau și eu cu părerea, adică să adaug un „adjectiv” la cele colecționate de Aristarco. De fapt, termenul mi-a fost sugerat de însuși finalul cronicii lui Pasolini, acolo unde acesta admiră unicitatea optimismului afectuos și simpatetic al cineastului riminez. Pneumatic, în sens antic grecesc și filosofic: *pneuma hagicn*, spirit sacru, sim-bure de viață pentru gnoseologii elini. Dar și în sensul, imediat, ajuns până la noi, de „plin de aer”. Într-adevăr, Fellini lasă impresia că își umple uneori filmele „cu aer”, cu nimic adică; dar nu e așa, iar aerul trebuie acceptat în sens de *Geist*, de duh ușor, grațios, navigînd în zbor planat deasupra noastră. În același chip, nimeni pînă la el, cred, nu a forat alît de adînc — într-un punct arhimedic desacrator și histrionic, dar într-o stare de fervidă străluminare — în direcția a ceea ce s-ar putea numi *inefabilul cinematografic*. Adică, nimeni nu a cunoscut, cu o astfel de inteligență drăcească și cu o aproape dureroasă sensibilitate, taina fuiorului invizibil care leagă, în aceeași clipă, părțile unui cadru de întregul său. Dacă filmul ar putea fi spectacol în însuși procesul genezei sale, mai precis al turnării sale — ca în Evul mediu, scena simultană — Fellini ar deveni dintr-o dată cel mai mare făurar de *happeninguri* cinematografice după Chaplin. Fiorul creativității, al spontaneității elaborate — fie și fragmentat, prin repetarea scenelor, prin tragerea nenumăratelor duble — răzbate în forță (catifelată) pînă la copia standard. Și tocmai în această ambianță a interioarelor și exterioarelor de studio — căci nu întîmplător opera felliniană e străbătută de o continuă năzuință spre platou, spre *set*, adică spre abandonarea decorului natural, în favoarea unui univers în întregime clădit, organizat și guvernat în mod absolutist de autor. În *Opt și jumătate*, stațiunea termală e „reconstituită”, deși încă în aer liber, în parcurile de la Eur și de la Cecchignola (alt cartier al Romei), mai tîrziu, *Roma*, *Amarcord*, *Și vașcrul merge mai departe*, tot ce avea să vină, orașe, străzi, edificii, ninsori, ambuteiaje, funigei, transatlantice, teatre, monumente și celelalte, vor fi decoruri, scenografie de studio, în studio. Procedînd astfel, Fellini nu face decît să-și *omogenizeze*, odată cu materialul de lucru, însăși expresia de artă. Paste și culori — organice sau anorganice — sînt dintre cele mai diverse, dar strînse, toate, pe aceeași paletă: așa, autorul devine atotstăpînitor, sigur pe pîrghiile operei de artă, cele implicînd

persoane vii, ca și cele privind lucrurile. Parafrazându-l pe Camil Petrescu, am putea afirma că Fellini a văzut însăși ideea de film, de cinema, fiind unul dintre rarii cinești cărora li s-a revelat enigma a ceea ce poate să fie, în act, poezia ecranului (mare, firește, dar și mic: îl vom reîntâlni pe cineast și în postură de autor televizual).

În semn de omagiu îi dedic un mai vechi articol, apărut în „Secolul 20”, în numărul structurat în jurul Cetății Eterne, al maicii Roma; purta, la apariție, titlul *Viva Fellini, provincialul liberat*:

„Roma“

Dintre „cei cinci mari” ai cinematografului italian post-belic, doar Rossellini e „romano de Roma”, adică născut și crescut în Cetatea eternă; Visconti vine din capitala economică, Milano, iar ceilalți au văzut lumina zilei în provincia-provincie: De Sica la Sora (Frosinone), Antonioni la Ferrara, Fellini la Rimini. Numai unul, însă, s-a gândit — ba chiar l-a premeditat pe îndelete — la un film a cărui eroină centrală să fie Roma, în spiritul și corporalitatea ei fizică: Fellini. La drept vorbind, drumurile celor mai mulți au dus — cinematografic — deseori la Roma: și ale lui Rossellini (*Roma oraș deschis, Paisà*), și ale lui De Sica (*Hoți de biciclete, Umberto D.*), și ale lui Antonioni (*Eclipsa*). Visconti, singurul, a preferat când Nordul (Milano, Veneția), când Sudul (Sicilia); dealtfel, dacă Visconti s-ar fi apropiat de Roma, încercând s-o evoce filmic, ar fi recurs, consecvent, la literatură, i-ar fi căutat pe urmașii de astăzi ai lui Belli și ai lui Trilussa, marii poeți dialectali, și ar fi investigat, în transparența unor revizitări istorice, viața cartierelor populare, așa cum a făcut cu pescarii din *Pământul secutremură*.

Evident că pentru Federico Fellini, aflat la cel de-al paisprezecelea sau al cincisprezecelea film al său — cum își definește pe scurt această operă —, Roma înceta să mai fie un fundal sau un «cadru», în maniera celor din escapada *Șeicului alb*, din aventurile escrocilor „bidoniști” sau din fantastica actualizare a lui *Toby Dammit*, — spre a deveni ea însăși, cetatea, nu atît un subiect de disecție, de analiză, cît o parteneră de joc și de flirt juvenil, de idilă apoi, și, în sfîrșit, de amor carnal, într-o supremă tentativă de cuce-

rire totală, de posesiune. „Vitellonele” Fellini „cocea” de mult Capitalei să-i facă safteaua (cinematografică), și expresia nu mi-a scăpat la întimplare, dată fiind componenta orientală, levantină, a personalității năstrușnicului regizor. De mult, încă din adolescență, acesta visa să fie „primul” chiar la Roma, nu doar în Spania rimineză. Prin el, provincia — dialectală, îngustă, ignorantă, disprețuită, dar gemînd înăbușit de talente și aspirații autentice, nu numai de veleități — trebuia să facă praf Urbea, blazată și nepăsătoare de sine și de alții.

Desigur, Fellini nu s-a încăpățînat — oricît de mult ar fi hrănit o astfel de ambiție — să reveleze Roma, romanilor înșiși, celor neaoși. Întrebați în legătură cu filmul, aceștia din urmă ar tăcea și, după insistențe, ar răspunde: „Nu v-ați dat seama că nu ne vine să vorbim?” O dezvăluire, atunci, celorlalți italieni, provincialilor, străinilor? Pe provinciali, o asemenea Romă felliniană îi contrariază, fiindcă nu corespunde viziunii lor reverențioase, venerande — provinciale, tocmai — asupra Orașului prin antonomazie. Or, Fellini, fost provincial, acum cuceritor impenitent, lasă la o parte orice sfială și intră în Roma cu dezinvoltură și fără prejudecăți, ba chiar polemic și afectuos ironic. Străinii — cei mai mulți, chiar și cei proveniți din vechi imperii sau, mai ales, aceștia — sînt și ei „provinciali” în raport cu Roma, „barbari”, provinciali în proporția în care informația lor e de Baedeker sau de ghiduri albastre.

Pentru încercarea sa de a croi Romei veșminte filmice, Fellini nu a avut și nu a folosit altă măsură decît pe aceea a propriei fantezii, a felului său de a vedea, pipăi și simți o ambianță. El respinge, bineînțeles, metrul didactic, retoric, al istoriei patriei („storia patria”), zeflemisind încă din primele secvențe trecerea Rubiconului (a fost, oare, cucerirea Romei, mai ușoară decît bănuise inițial insignifiantul riminez?), după cum respinge orice altă angulație și arguție „monografică”, sociologică, psihanalitică, și ascultă numai vocile sale interioare. Adică, ale Romei *sale*, așa cum a fondat-o *el* din nou (după ce ea l-a replămădit pe el).

Firește, chiar făcîndu-se abstracție de vocația cosmopolită sau universalistă a Romei ca buric catolic al pămîntului, această așezare umană este efectiv o *lume*, autonomă și autosuficientă. Ca atare, Roma dă cu generozitate fiecărui om care se apropie de ea exact ceea ce acesta știe

și îi cere, adică atât cât este capabil fiecare să vadă, să audă, să simtă, să-și amintească. De aceea, cu greu se va potrivi Roma unuia cu Roma altuia, ele fiind tot atâtea, parțiale, cîți contemplatori apar în orizontul celor șapte coline. De aceea, și „vederca” romană a lui Fellini e fatalmente fragmentară, subiectivă, particulară, dacă nu singulară. În schimb, cu toate isecile și răsăfurile știute ale autorului, e o „vedere” francă, răspicată, de o caracteristică autenticitate felliniană. Ca să-ți placă filmul, trebuie înainte de orice să-ți placă Fellini, așa cum e el, cu păcate și cu virtuți, și abia în al doilea rînd, eventual, să-ți placă orașul filmat. Există, totuși, momente în care — subiectivitatea, de data aceasta, e a celui care scrie — Roma și Fellini fac totuna, deși nici o clipă artistul nu e „dialectal”, adică nu asimilează mentalitatea „romanescă” (romană modernă) dinăuntru, nici măcar atunci cînd îi urmărește pe locuitorii capitalei italiene — într-o „grande bouffe” *ante litteram* — cum mănîncă și se îndoapă la „trattoria” cu mesele în piață și cu tramvaiul printre mese, și cînd reacțiile verbale sînt „romanești”. Dialectal, Fellini nu poate ființa — lingvistic vorbind — decît ca romagnol, cum se va întîmpla în ulteriorul *Amarcord*.

Cu totul semnificativ e faptul că episoadele cele mai viabile din film, acelea care aduc o bogată informație fie semantică, fie estetică, sînt deopotrivă și *noi, originale*, contribuții temeinic personale, și absolut *cinematografice*, adică imposibil de „tradus” într-un alt limbaj, mai ales în cuvinte (decît cu prețul dispariției undei de poezie, de încărcătură revelatorie). Cine ar putea relata, bunăoară, în forma sa finită, episodul „racordului inelar”, mai pe românește șoseaua de centură sau „circumvalațiunea”, care dă ocol Romei și îi face mai suplu afluxul și defluxul traficului de mașini? Nu în alt mod, probabil, o fi ajuns Hannibal „*ante portas*”, sub un cer la fel de plumburiu, biciuit de ploaie, rostogolindu-și calabalicul de elefanți și căruțe, numai că acum și aici e vorba de uriașe elevatoare și macarale autopropulsate, de camioane, de limuzine simandicoase și de tot soiul de alte „patru roți”. Ceea ce critica franceză, partizană, ar fi dorit să fie sugestie godardiană (hecatomba autemobilistică din *Week end*), dar ceea ce fusese inițiat, de fapt, cu mult înainte, de Fellini însuși în pregenericul lui 8 1/2, devine, în Roma, năprasnică viziune a unei lumi care, de atîta beție a vitezei, rămîne

pe loc, într-un timp de asemenea oprit, cu orele prelinse, salvadordalian, peste bordurile unei stări de așteptare, de repaus. Nu e de găsit, presupun, nici o pagină de poezie sau de proză contemporană și, cu atât mai puțin, un colț de pânză pictată sau de notație muzicală, care să echivaleze expresivitatea — repet: strict *cinematografică* — a acestei faimoase, unice secvențe.

Innarabil și irepetabil, așisdorea, rămîne numărul „paradei de modă eclesiastică”. Eforturile conciliare ale bisericii catolice de a se moderniza, de a se „aduce la zi” sînt transcrise de Fellini într-o succesiune de imagini mai palpabile, imediat audiovizuale, moderne. Un Belli actual, ușor domesticit și tălmăcindu-se singur în limba literară, n-ar da la iveală, sub „l'ombra d'er cuppolone” (umbra cupolei de la San Pietro), o mai mordace „pantomina cristiană” (pantomimă creștină), jucată de „preți, frati e moniche” (preoți, călugări și călugărițe), decît această fantastică defilare felliniană — triumf și record absolut de dilatare barocă — a modelelor vestimentare pentru servitorii altarului: ironică și tolerantă apoteoză a unei entități umplute cu panglici și dantele, deci cu nimic (apare pînă și figura lui Pius XII), anacronică și totuși încă operantă, după cum se înțelege din vitalitatea obosită a eminenței, un Prinț al Vaticanului, care prezidează comițiul. Se înnoiește biserica? Dar cum: schimbînd doar străvechea, tocita, reverendă cu protestanta, aseptice americanizanta ținută de „clergyman”?

O realitate pe care Fellini nu o putea în nici un fel ocoli, la ora turnării filmului, era șantierul cu imense mușuroaie al Metropolitanei (metroul) din Roma. Se știe, una din componentele esențiale ale geniului lui Fellini este capacitatea de a converti tradiționalul basm (folcloric sau cult) într-un fabulos modern, actual, sau mai precis de a vedea și de a revela (de a aureola, în consecință) ceea ce în epoca noastră raționalistă și tehnologică — aparent lipsită de mister — ține de basm, de miraculos, de supranatural. „La Talpa” („Cîrțița”), formidabila freză cu care se sfredolesc galeriile metroului, este fără îndoială o sofisticată mașinărie ultramodernă, dar devine, pentru Fellini, și o vîetate mitică, poetică, un cerb cu diamante orbitoare în frunte sau un armăsar subpămîntean care mănîncă jar electric. Rupînd pecetea unei taine aproape borgesiene, Fellini desfundă un perete friabil din cel de-al „optulea

strat" al subsolului roman, și pătrunde în incinta acvatică a unei ville antice, ai cărei locatari vorbeau latinește. De pe frescele în culori nete, patricieni în togi virile și *dominae* în peplumuri albe sar parcă speriați—cinematograficește cumva ca în celebra secvență a leilor din *Potiomkin* — și fug, într-o mișcare de ștergere progresiv oxidantă, implacabilă, efect al aerului pătruns de afară, de la noi, cei de azi și de sus, de pe pământ. Spre a ne aminti că pe lumea aceasta a noastră, văzută sau nevăzută, există și evanescența, există fragile ființe sau lucruri pe care e bine să nu le atingem nici măcar cu răsuflarea, chiar și atunci când e vorba doar de „amintiri de-un brav popor”; aici: decadența îmbătrînitului imperiu roman de apus, care a început să se destrame tocmai din clipa când „cives romani” nu au mai suportat oxigenul piperat și sărat al cerului mediteranean, lumina aspră și mîngîietoare deopotrivă a soarelui ce avea să-l ardă și să-l mistuie de iubire pe Michelangelo, alt „provincial” cuceritor-cucerit al Romei.

În fine, episodul ultim, de încheiere, pereche cu mișcarea inițială a „racordului inelar”: puhoiul de centauri pe supermotociclete, mai fiecare cu cîte o „amazoană” de-a curmezișul șeilor din spate, parcurgînd cu maximum de viteză, de libertate și de laimă un itinerar turistic dintre cele mai obligatorii, ca să nu zic banale, pentru promenadele romane. Este singura secvență rămasă nedescifrată de critică: marțieni în recunoaștere în vederea unei proxime invazii în masă? Huligani contestatari, pregătind un *golpe* prin sufocarea sistemului de organe istorico-monumentale al Urbei? În cavalcada lor, nocturnă la început, nebunească, sălbatică, poluantă, neo-centaurii repetă, la fel de apocaliptic și de asurzitor, trecerea alaiului de „uriași ai munților” din ultimul „mit” al lui Pirandello: superoameni care nu mai au nevoie de vibrația delicată a artei, de căldură ei umană. Numai că aceia se auzeau tropăind în culisele teatrului sau hohotind grosolan din spatele unei cortine, pe cînd aceștia se aud și se văd pe scena propriu-zisă a acțiunii, în agresive planuri apropiate și foarte apropiate. Aceștia nici măcar nu mai rîd, fețele lor mascate de căști sînt imobile, par fișe perforate ale unui computer multiplu. Ei își descriu traseul, ba parcă dresează un proces-audiovizual de inventariere a Romei „artistice” și „istorice” — ca s-o domine?, ca s-o strămute? — după care, la lumina zilei, nestingheriți de

nimeni și stingherind pe toți, ies din oraș prin bulevardul Cristoforo Colombo, spre mare... Cam aceștia par a fi, ne place sau nu ne place, stăpînii de mîine ai Cetății (pînă acum) eterne...

Într-o variantă a scenariului, Fellini și Bernardino Zapponi, coscenaristul, au conceput, printre altele, două episoade apropiate de valoarea celor descrise: cimitirul Verano și coborîrea la vale pe Tibru. Celelalte — turnate și neturnate — indică un Fellini mai cunoscut, familiar, poate cu excepția, după unii comentatori, a sosirii la Roma: tînărul „vitellone” trage în gazdă la o imensă matroană, al cărei simbol — după gustul meu — e prea dilatat încă din suportul său concret, pentru a i se mai putea spori semnificarea secundă. E vorba, de bună seamă, de un Fellini nedezmînit, capabil să obțină tocmai ceea ce e mai greu în artă, cum voia Pavese, și anume: a reda cu surpriză lucruri cunoscute, tratîndu-le tocmai într-un mod surprinzător. Sau, cum știa mai de mult Horațiu, a face *novum* din *notum*. O atare miraculoasă putere, Fellini o are și o folosește și în *Roma*. Dar a face *novum* din *novum* e desigur și mai greu. Geniul fellinian a izbutit, totuși, și în această întreprindere de străfulgerări originale, neașteptate, surprinzătoare, revelatorii, chiar dacă geniul Romei nu a tresărit decît rar și puțin, întrezărit ici și colo, printre cineme și ritmeme, ca să folosesc terminologia celui alt cutezător și iritant provincial aciuit în Urbe, Pier Paolo Pasolini.

După *Roma*, Fellini a acordat același timp și același spațiu filmic „tabloului-portret” al unui orașel de provincie (Rimini, unde s-a născut și a crescut băiat mare), în *Amarcord*. Flagrantă disproporție: Roma = Rimini, iar Urbs = Tîrg (de fapt, *Il Borgo*, fusese cel de-al doilea titlu plănuț, după ambițiosul *Viva l'Italia!*). Să fi prețuit Roma doar cît o *missă* pentru recucerirea provincialei sale citadele adriatice? Liberat de complexul provincialului, Fellini s-a întors acasă ca „primul la Roma”, dar rămînînd tot în Capitală, reconstituind un Rimini de mucava în mult îndrăgita de el, comoda, primitoarea Cinecittà, cu funigei și zăpezi artificiale. Dar prin *Amarcord*, Fellini s-a eliberat, pare-se, și de copios discutatul său complex „autobiografic”, deoarece filmul imediat următor se anunță a fi dedicat lui Giovanni Giacomo Casanova. Cine garantează, însă, că nu se va transforma — ca *Roma* și ca *Satyr-*

con — într-un *Fellini Cinema*? De ce nu, de îndată ce literații și oamenii de artă s-au bătut atita, cu succes, pentru dreptul sigur la lectură (personală)?

Filmul *Roma* nu este, în definitiv, decât o liberă lectură, la nivele diverse, a destinului actual al Urbei. Dar o lectură, să precizăm, a unui cinzist de geniu, care-l are pe dracul în el și care se pricepe să dezvăluie mistere pe peliculă, așa cum o chironantă le citește în palmă. Norocos e și Fellini, filmele sale sînt bine ghicite și aduc bucurie, ne ajută să înțelegem și să trăim.

A trecut de la realizarea acestui film mai bine de un deceniu: între timp, au murit, pe rînd, De Sica, Visconti, Rossellini, trei dintre cei „cinci mari”, veteranii. A murit, tragic, și Pasolini. În vîrfurile piramidei cinematografului italian au rămas doar Antonioni și Fellini (ceilalți vin la o oarecare distanță și apoi... se cască aproape un gol). Dar Antonioni e fără de noroc: în toamna lui 1985 a fost lovit de o paraliză (trecătoare), după ce timp de trei ani n-a mai turnat nici un film, „și nu pentru că i-ar lipsi proiectele, ci pentru că nu reușește să le facă operative”, se poate citi în presa italiană, ca introducere la un interviu din 1985 al lui Antonioni însuși: „De trei ani mă ocup de cîteva proiecte, care acum s-au transformat în coșmaruri. Televiziunea continuă să-mi propună un film despre sfîntul Francisc, fără să-mi spună însă pe ce buget pot să mă bazez.[...] Al doilea proiect: «La ciurma» («Circada»), care continuă însă de luni de zile să navigheze în oceanul incertitudinii. De curînd, am întîlnit la Roma un producător german care mi l-a cerut spre cumpărare, dar cum poți vinde un proiect? Tot în lunile acestea am tratat cu americanii o povestire la care țin foarte mult, centrată în întregime pe un personaj feminin, contorsionată, neliniștită, erotică. Ca imagine scenografică văd doi zgîriz-nori unul în fața celuilalt, două istorii, una în fața celeilalte. Un film care mă pasionează... dacă aș reuși să-l fac!” Și revista încheie notița melancolic: „Iată de ce, de trei ani, Antonioni trebuie să se mulțumească cu sărbătoriri care, în loc să-l răsplătească, îl exasperează...”

Numai „nava” lui Fellini plutește înainte, rămasă aproape singură. La periplul ei ne vom întoarce și în capitoul următor, regăsind-o în formă de ansamblu instrumental, de „repetiție cu orchestra”. Cu noi toți, adică.

Trei apologuri, dintre care două românești

Ce este un apolog, termen mai puțin folosit în critica noastră? Cuvînt de origine grecească, apolog înseamnă astăzi o poveste cu tîlc. Cititorii vor putea obiecta prompt: orice proză, orice operă de artă, orice film cu oarecare pretenții ar trebui să se cheme, atunci, apolog. Nu tocmai, căci în graba lecturii nu s-a reținut că am scris poveste, nu povestire. Povestire, *story*, aceasta definește într-adevăr filmele narrative: poveste, însă, e altceva, e basm, e fabulă, poate să conțină elemente miraculoase, să fie atemporală și plasată într-un spațiu abstract, echivalent cu „lipsa de determinațiuni geografice precise”. Sigur, și produsele de *science-fiction* ar încăpea într-o asemenea caracterizare. Totuși, apologul năzuiește spre un loc aparte, al său, aproximativ cu mai multă finețe prin alegorie, parabolă, epifanie. Ar fi de riscat o formulă de „basm modern”, dacă aceasta nu ar fi fost repede demonetizată de anumiți trepăduși ai Hollywoodului. Apologul este — mai mult ori mai puțin străveziu — o „*ogîndire în orice caz a vieții în moduri fabuloase, prin urmare supunerea lui la analiza critică este nu numai posibilă, ci și obligatorie*”, cum ar fi spus Călinescu, totuși, cu două amendamente: pe de o parte, modurile fabuloase (ireale, miraculoase, supranaturale) nu mai constituie o obligație, ci rămîn facultative; și, pe de altă parte, aproape un corolar de așteptat, apologurile sînt, astăzi, citadine, tot mai îndepărtate de surse folclorice, de tradiția satului. Astfel, apologul cinematografic — în această accepție îl voi examina, aici, în trei ipostaze — e o poveste/povestire în sensul că substanța tîlcuirii este împrumutată din „*ogîndirea în orice caz a vieții*” (contem-

porane) și rareori apelează la alegorie (animalieră) sau la „amintiri ancestrale”, și aproape deloc la parabola de rezonanță biblică, liturgică.

S-a spus despre cinematograful, în general, că e esențialmente sinecdotic: apologul fortifică această definiție, subliniindu-și și exasperându-și condiția de varietate a metonimiei. Căci în apolog e vorba fie de „comprehensiune”, de folosire a întregului pentru parte și, îndeosebi, invers, a părții pentru întreg, fie de „transferuri prin continuitate de sensuri”. În toate cele trei exemple alese de mine e limpede aspectul sinecdotic, luarea în considerare a unei „părți” menită să illustreze, să exprime un „întreg” mai amplu: orchestra lui Fellini din *Prova d'orchestra* (1979), „expediția”, „excursia” nautică din *Croaziera* (1981) lui Mircea Daneliuc sau „echipa” din *Concurs* (1982) al lui Dan Pița sînt entități ce sugerează altele, mult mai vaste, mai complexe, mai importante. Reușita acestor operații de „comparare” și de „transfer” se măsoară ca în cazul oricărui film-operă de artă, diferă cel mult anumite accente. De pildă, alegerea „punctului arhimedic”, care coincide de cele mai multe ori cu însuși suportul material al metaforei (suport ce se cere riguros respectat, poate mai riguros decît în alte opere de poezie). Intră în joc, simultan, centralitatea privirii și a meditației, precum și exactitatea cvasi-„științifică” a recreării lumii observate și interpretate, credibilitatea grupului social pus să reprezinte, pînă la urmă, însăși societatea. Ca în cazul *Repetiției cu orchestra*, apolog prin excelență, cu care și vreau să-mi încep incursiunea analitică.

„Repetiție cu orchestra”

Acest al nouăsprezecelea titlu al operei *omnia* felliniene coincide cu un film de televiziune, care, totuși, de televiziune e aproape exclusiv prin durată (70') și prin realizarea în cooperare (Daime Cinematografica și Rai TV, Roma, Albatros Produktion, München). Datorită „ambiguității” duratei, însă, cu filmul acesta s-a întîmplat un lucru oarecum curios, relativ rar în cronografia „lansării” unei opere: din rațiuni publicitare și experimentale (cum poate fi distribuit în rețeaua sălilor de cinema un film de o oră și zece minute?), producătorii au organizat o serie

de pre-vizionări, cu public invitat în număr restrâns — de la Sandro Pertini, președinte al Italiei în acel decembrie 1978, la alți oameni politici, la artiști plastici, literați și muzicieni iluștri — care, la Roma și la Florența, au ieșit entuziasmați de la proiecții. „Campania publicitară” a exploatat acest succes, făcându-i imediat loc în presa cotidiană. Cu rezultate contradictorii, dar cu o mare majoritate de adeziuni. Totuși, un cronicar al lui „Paese sera” se întreba cu onestitate, după ce a văzut *Prova d'orchestra* într-un interval creat anume în programul Festivalului Popoarelor: „Este, oare, drept să analizez imediat o operă pe care cea mai mare parte a spectatorilor nu o poate vedea? Și nu există riscul de a contribui, prin recenzii canonice și prin obișnuitele mese rotunde, doar la o neobișnuită și extravagantă lansare publicitară?” Iar după intrarea în exploatare normală în sălile de cinema, cronicarul *en titre* de la „Corriere della Sera” reacționa: „Orchestra de mîini îndemînatice, campania publicitară care i-a procurat ultimului Fellini coloane întregi de plumb înainte ca publicul plătit să-l poată vedea, îl sfătuiește pe cronicar să nu fure meseria unor oameni de stat și gînditori autorizați, care au și decretat triumful filmului. Tot binele posibil fiind dinainte rostit, orice eventuală rezervă ar suna ca o cochetărie de neiertat din partea ultimului venit”. (Cam provincială, totuși, „gelozia” polemică a cronicarului titular față de „diletanții” ocazionali...).

Fie pentru a amplifica batajul publicitar, fie pentru a se dovedi gabaritul unei informații culturale, s-a descoperit că, de data aceasta, e vorba nici mai mult, nici mai puțin decît de un plagiat: într-adevăr, în toamna lui 1978 avusese loc premiera piesei *Concerto* de Renzo Rosso; un an după aceea, autorul mi-a încredințat textul dactilografiat cu titlul *Esercizi spirituali* (*Exerciții spirituale*), unde o redusă formație de cameră, un cvartet, repetă o partitură în vederea unui concert tocmai, iar între instrumentiști apar contraste și contradicții de ordin profesional, existențial, ideologic. În realitate, cazul de plagiat era dublu, fiindcă, inițial, cronicari pripiti l-au învinuit pe Renzo Rosso că l-ar fi copiat pe Fellini; prompt, dramaturgul s-a apărat demonstrînd că textul său apăruse cu doi ani înainte la editura Einaudi: deci cel care ar fi putut „copia” era numai și numai Fellini (în colaborare, eventual, cu Brunello Rondi, coscenarist). Dar Rosso care, așa cum

subliniază și cronicarul de la „Paese Sera”, e un scriitor prea fin și prea inteligent (aș adăuga: pentru a deveni un dramaturg la modă), a păstrat gîlceava în limitele decenței, eliminînd orice învinuire de plagiat, admițînd, cel mult, ipoteza unei „coincidențe poetice”. Așa și este, căci piesa lui Rosso se diluează, pînă la urmă, în rariștea propriilor discviziții, în timp ce *Prova d'orchestra* își asumă cu hotărîre conotațiile unui veritabil apolog, mai precis: „un apolog în formă de fals documentar”. Ce înseamnă fals documentar sau pseudo-documentar sau un „documentar imaginar” am văzut discutînd pe marginea lui *Zelig*; înseamnă demonstrația pe viu a felului în care lupul îmbracă blana de oaie, sau cît de „realist”, de „verosimil” poate să mintă filmul! Dar dacă falsul documentar manipulează după bunul plac realitatea pentru a-l deruta pe spectator, pentru a-l determina să accepte, ca realitate, o irealitate, în apolog se pleacă de la o supoziție concretă pentru ca, printr-o progresivă operație de adăugare sau de scădere, oricum de „schematizare”, de stilizare, să se obțină o semnificație: falsul documentar, în schimb, are ambiția să fardeze minciuna spre a o prezenta ca adevăr cu toate actele în regulă; apologul are doar ambiția de a desfereca tîlcuri, „învățăături”. Să vedem, însă, practic, cum se rînduiesc lucrurile în *Repetiție cu orchestra*.

În rezumat: așa cum indică și titlul, o orchestră e convocată la o repetiție, nu dintre cele mai rutiniere, deoarece urmează să aibă loc în prezența unui car de reportaj al televiziunii (reporter: vocea din off a lui Fellini însuși). Locul de desfășurare e un vechi oratoriu, amplu, despuiat: instrumentiștii intră cîte unul sau în grupuri mici, și iau loc în fața pupitrelor; într-un colț se află reprezentanții lor sindicali. Un reporter-TV pune întrebări muzicienilor, fiecare dintre ei lăudîndu-și narcisist instrumentul. Sosește dirijorul, care vorbește cu un răspicat accent german. Repetiția începe calm, dar în curînd va fi întreruptă de revolta orchestranților împotriva tiraniei dirijorale. Maestrul părăsește sala și se retrage în cabina sa, unde i se va lua și lui un interviu pentru micul ecran. În oratoriu se dezlănțuie răzmerița: este negat conceptul de autoritate, nu se mai recunoaște nici sublimitatea muzicii, se pune în situație orgia dezordinii, în timp ce pereții sălii sînt acoperiți de sloganuri contestatare. La un moment dat, edificiul începe să se cutremure și zidurile crapă sub

loviturile unei uriașe sfere de fier, din acelea care se folosesc la demolări: aceasta pătrunde chiar în interior și provoacă moartea harfistei, sub moloș. Zăpăceală, spaimă, țipete. Liniștea se așterne din nou. În colb și printre mormanele de cărămizi, repetiția e reluată. Muzicienii execută, acum, docili, ordinele dirijorului, rostite cu o voce nevrotică și dictatorială; m-am aținut, în această rezumare, pe urmele lui Claudio G. Fava din *I film di Federico Fellini* (*Filmele lui F.F.*, Gremese editore, Roma 1981, în colaborare cu Aldo Vigano).

Trebuie să recunoaștem, cu toții — admiratori sau nu ai „poetului pneumatic” — că ideea fundamentală a lui Fellini e dintre cele mai avantajoase, oferind posibilitatea desprinderii unei sumedenii de sensuri. În câte feluri nu a fost înțeles filmul? Unii oameni politici, cum ar fi ministrul italian Giulio Andreotti, sînt expliciti: „*Cu rare excepții, e indispensabil ca cineva să conducă*”; din unghiul metaforei politice, filmul mai dovedește și „*in-trăibilitatea societății italiene, coruptă de un ideologism aberant și sfîșiată de delirări revoluționare*”. Evident, „sara-banda interpretărilor” se încinge (ca aceea a contestărilor din film), în barba protestelor răsfățate ale cineastului: „*Detest jocul de societate al diferitelor interpretări date filmelor mele*”. Nu doar societatea italiană e în joc, ci întreaga lume contemporană, cu frământările și neliniștile ei, afirmă unii; să lăsăm politica, susțin alții, alegoria e estetică și Fellini ne vorbește încă o dată (ca în 8 1/2) despre propriile sale impasuri de autor, de regizor cinematografic, constrîns să lupte nu numai cu propria fantezie, ci mai ales cu condițiile din ce în ce mai grele ale producției și organizării acesteia! Și așa mai departe, pînă cînd cineva o propune pe Susan Sontag ca dig și scut: în filmele bune există totdeauna o „*immediatețe*” care ne eliberează de mania interpretărilor. E frumoasă Susan Sontag, la apogeul vitalității sale biologice și socio-estetice, dar afirmația aceasta e un mod de a vîrî pumnul în gură criticii și istoriografiei. Căci ce înseamnă „*mania interpretărilor*”, dacă nu efortul spectatorului și al criticului de a înțelege (după ce a „simțit”, după ce s-a „emoționat”), fie și săltînd din aproximație în aproximație. Chiar dacă, *irritabile genus*, poetul ecranului are impresia că i se atribuie intenții niciodată gîndite. Dar iritarea autorului e blindă și pînă la urmă reconfortantă, deoarece consfințește echivalarea, omogenizarea liber-

tății autorului și a libertății spectatorului. A spus-o cu înțelepciunea sa polemică (eretică și iritantă, la rindul ei), Pier Paolo Pasolini: „Spectatorul, pentru autor, nu e altceva decât un alt autor. Și, de data aceasta, are perfectă dreptate el, iar nu sociologii, politicienii, pedagogii etc. Dacă, de fapt, spectatorul ar fi pus într-o condiție subalternă față de autor — dacă el, adică, ar fi unitatea unei mase (sociologii) sau un cetățean de catehizat (politicienii) sau un copil de educat (pedagogii) — atunci nu s-ar mai putea vorbi nici de autor, care nu e nici asistent social, nici propagandist, nici învățător de școală primară. Dar dacă vorbim, prin urmare, de opere de autor, trebuie în consecință să vorbim de raportul dintre autor și destinatar ca despre un dramatic raport dintre un înș și alt înș, în mod democratic egali. Spectatorul nu este cel care nu înțelege, care se scandalizează, care urăște, care râde; spectatorul este cel care înțelege, care simpatizează, care iubește, care se pasionează. Un astfel de spectator e tot atât de scandalos pe cât e autorul: amândoi încalcă ordinea conservării, care impune ori tăcerea, ori raportul într-un limbaj comun și mediu” (din *Empirism eretic*). Să fie Susan Sontag mai puțin democratică decât a fost, în pateticele sale zbuciumări civile, Pasolini? Oricum, nu e vorba — în fața unei opere poetice — de operații de dezlegare a unor rebusuri obscure (deși am întâlnit și „careuri” aproape poetice), ci de apropierea progresivă de simburile ideologice și de vatra încinsă a creativității unui artist.

Și totuși, dincolo și dincoace de diversele ipoteze și chei de lectură (cu o cheie, într-adevăr, poți descuria, dar și încuia porțița unui sens), mi-au atras atenția două determinări ale „genului”. Una oferită de Fellini însuși, uitînd aprehensiunea față de „jocul interpretărilor”, ba chiar dîndu-i cep: *Prova d'orchestra* ar fi, după autorul său, un „apolog etic conceput de un giular” (măscărici, saltimbanc). Aproape nimeni nu a acceptat propunerea felliniană, considerînd filmul ca un apolog mai curînd politic decât etic, ceea ce nu constituie, totuși, o pricină prea tăioasă de imponcișare. Mai incisivă pare, în schimb, caracterizarea, amintită, a lui Morando Morandini: „Apolog în formă de fals documentar”. Că în scheletul oricărei pelicule se află — inserție organică — o costită documentară, e un adevăr unanim recunoscut și acceptat: dar de ce falsă, ca o proteză, în *Repetiție cu orchestra*? Pentru că se imaginează un „serviciu

TV", cu interviuri în stea? Fellini făcuse dinainte această experiență, „pe față", organizând ancheta televizuală din *Clovnii* nu ca pretext de spectacol, ci ca întregire și explicare „istoricistă" a unui aspect de civilizație pe cale de a se stinge. Dincoace, în *Repetiție*, prezența — de altfel, meru nevăzută, doar auzită — a televiziunii rămîne un simplu pretext pentru a pătrunde într-o altă formă a civilizației europene, încă vitală, dar străbătînd un răstimp de criză: în fond, împărtășind motivele și rațiunile crizei mondiale, generale. De aceea, în locul lui Morandini, aș fi preferat formula „documentar fantastic", în sensul că, pe schema, foarte sumară, a anchetei sau a „emisiunii" televizuale, Fellini face să lege rod propria sa fantezie, propria sa inventivitate, fără să uite nici o clipă „figura-principe" a metonimiei. Fără să uite poezia. Căci și *Prova d'orchestra* este o operă de poezie, cum declara (în decembrie 1978) Renato Guttuso, artist și om politic marxist; ba mai mult, *Repetiția* pentru ilustrul pictor, „este, poate, capodopera lui Fellini. Opera sa în care proporția dintre idee și imaginație e perfectă (de obicei, la Fellini imaginea tinde să dea peste margini, să copleșească ideea). Aici totul are loc cu potență și consecvență. Încă din primele scene, sentimentul poetic al lui Fellini pune stăpînire pe spectator..." Așadar, filmul acesta e o capodoperă fiindcă proiectul e perfect acoperit, epuizat, de realizare, în realizare. Ceea ce înseamnă, pe de altă parte, că raportul conținut/formă este rezolvat printr-o fuziune fără reziduuri sau distorsiuni. În sfîrșit, e prezent aici și un efect de totalitate la care autorul ajunge printr-o nu doar abilită, ci și resimțită participare de „umori poetice și politice", cum ar fi spus un distins universitar din Pisa. Un Fellini poetic, desigur, dar politic? Dincolo de „iraționalismul său catolic?" Ni-l configurează Claudio G. Fava, în monografia amintită: „Din mai multe decît dintr-un singur aspect, mi se pare că acest «Prova d'orchestra» e unul dintre cele mai revelatorii filme ale lui Fellini. Dacă nu din alte motive, cel puțin pentru că e primul și, într-un anumit sens, unicul său film «politic», ca și cum Marele Prestidigitator, ajuns în pragul vîrstei de șaiszeci de ani, s-ar fi hotărît dintr-o dată să dea un semn oamenilor că a văzut și el, ca și ei, că a înțeles, cum au înțeles și ei, ceea ce se întîmplă, că a înregistrat toate scîrșiturile, toate crăpăturile, distonanțele, strivirile, zeflemelele, palmele, provocările, neînțelesele ocheade, ce par a fi constituit țesutul vizibil și subteran al vieții italiene din acest ultim deceniu.

[...] *Fellini trebuie să fi sesizat, ca noi toți, extremul semn de fragilitate pe care-l dădea societatea italiană de la sfârșitul anilor '70 și în pragul anilor '80: neîncredere în vorbe, neîncredere în declarații și luări de atitudine... [...] Avem încă o dată senzația exactă a marii sale capacități de a asimila ecourile propriului timp și de a le restitui apoi, după placul său, într-un fel de mare baladă onirică".* Ca în toate filmele sale, Fellini se dovedește, și aici, același „copil care se întoarce": copiii, tocmai, ne învață psihologii, sînt cei care, jucîndu-se în țarcul lor și părăind exclusiv și total absorbiți de lumea păpușilor și a jucărelelor, înregistrează totuși, cu acuitate, fenomenele din jur și le înmagazinează harnic în ceea ce mai tîrziu va reprezenta probabil fondul lor aperceptiv.

Reparcurgînd opiniile diferiților „mesajologi" (a fost consfințită și o asemenea categorie), mi-am dat seama că aproape tuturor le-a scăpat — pentru că l-au considerat presupus, implicit — faptul că apologul fellinian răspunde cu riguroasă fidelitate progresivei definiții date simbolului de către Goethe, în speculațiile sale în jurul alegoriei și al raportului dintre particular și general în artă. Eu aș insista, o clipă doar, asupra lor, în folosul iubitorului de cinematograf de la noi: Cînd obiectul și subiectul coincid, se naște simbolul, scria în „Die Propyläen" (1797) clasicul german; subliniind că „simbolul reprezintă colaborarea omului cu lucrul, a artistului cu natura, presupune o profundă armonie între legile minții și acelea ale naturii".

În *Maxime* își contura mai net viziunea: „Adevăratul simbolism există acolo unde particularul reprezintă ceea ce e mai general nu ca pe un vis sau ca pe o umbră, ci ca pe o vie și instantanee revelație a Inscrutabilului". Iar René Wellek, după care îl citez pe Goethe, insistă pentru o claritate încă și mai accentuată (formulată tot în *Maxime*): „Alegoria preschimbă un fenomen într-un concept, un concept într-o imagine, dar în așa fel încît conceptul e încă limitat și complet menținut și păstrat în imagine și exprimat de aceasta", pe cînd simbolismul „preschimbă fenomenul în idee, ideea în imagine, în așa fel încît ideea rămîne mereu infinit activă și inabordabilă în imagine, și va rămîne inexprimabilă, chiar exprimată în toate limbile". Or, în *Prova d'orchestra*, obiectul coincide efectiv cu subiectul: auditoriumul (fostul oratoriu), știmatele de pe pupitre, instrumentele, portretele „clasicilor" etc. sînt obiecte ce vor deveni subiecte, animate de intervenția oamenilor (dar și a lucrurilor: de

pildă, partiturile luate de curent, după care aleargă, ca să le așeze la loc, Copistul). În același timp, ideea fundamentală — apologul — rămîne mereu activă și prezentă.

Dacă inventivitatea lui Fellini este, pînă la urmă, banală în alegerea obiectului metonimic: orchestra, nu același lucru e de constatat în tratarea fiecărui nucleu de secvență, unde fără îndoială tot sau aproape tot ce e *notum*, devine, prin voința artistică a autorului, *novum*; cel puțin atît de *novum* pe cît este actualitatea... Cu alte cuvinte, cum se petrec evenimentele contează aproape mai mult decît ceea ce se petrece, pe parcurs, pentru ca în final aceste *ce* și *cum* ale operei de artă să se suprapună ermetic. Pe de altă parte, aproape că nu aș putea cita un alt film în care — vechi ideal eisensteinian — fiecare fotogramă să fie omogenă cu întregul, și nu doar ca unitate de stil, ci și ca rezonanță a idcilor. „A cînta e egal cu a munci”, „muzica e o hală de uzină, iar instrumentul e strungul”, se spune în *Pas în doi*: „a cînta e egal cu a exista”, supralicitează *Repetiția*, cu gîndul la tot ce înseamnă existență. (Nu altceva gîndea și exprima Dimitrie Cuclin, în conversațiile sale radiofonice cu Despina Petecel: „Muzica e însăși viața!”)

Pomenind, mai sus, de omogenitatea ieșită din comun a țesutului filmic din *Prova d'orchestra*, cugetăm și la con-substanțialitatea epifaniei (a metaforei) generale cu epifaaniile parțiale, interioare: de la orchestră se „coboară” la componenții și componentele acesteia, la instrumentiști cu instrumentele lor. Și dacă are dreptate cronicarul lui „Il Manifesto”, pentru care „*Repetiția cu orchestra nu e un film, e un fotoliu care face fericit pe oricine se așază în el*”, adeseori tehnica anchetei televizuale, așa cum o practică Fellini, îi face fericiți pe muzicieni, cărora li se așterne, parcă, o sofa psihanalitică freudiană, de tolănit memoria, amintirile și crezul artistic, ambițiile și năzuințele, dar și înfrîngerile. Ce ne spune, în acest spirit, de pildă, Harfista?

„Harfista: Am văzut pentru prima oară harfa în vis. Să tot fi avut vreo patru sau cinci ani, poate mai puțin, și nu știam ce este părerea asta de colivioară de aur, mică, mîlțică... Într-o bună zi, am citit într-o carte despre Nero, — cu Roma care ardea, iar el ținea în mînă un instrument oarecum asemănător celui din visul meu. În sfîrșit, într-o altă zi, într-un calendar parfumat, era un înger care abura și, aburind cînta la harfă. Chiar la harfa pe care o visasem eu.

Harfa! Harfa e o prezență omenească! Să vă spun ceva: eu n-aș putea trăi într-o locuință în care, într-o odaie, să nu fie ea. Nu reușesc să adorm dacă nu știu că dincolo, în întunericul salonului, se află ea. Cîteodată am

senzația că miini nevăzute o ating ușor... O aud cum cîntă... dar poate că e vîntul... Harfa a însemnat viața mea toată : nu doar un reazem financiar, ci și, cum se zice, un refugiu... Eu am fost mereu singură, n-am avut niciodată bărbat, nici unul, niciodată, doar harfa ! Și-atunci, îi povestesc de toate, îi vorbesc, și harfa îmi răspunde, îmi împărtășește impresii, închipuiri... O stare aproape sfișietoare de fericire și de tristețe, deopotrivă ! Dar lucrul cel mai important e că își dă credință. Cînd cînși la harfă simți, știi că există și alte dimensiuni...

Odată, un copil m-a întrebat : «Dar unde se duce muzica, după ce nu mai cînți?». Numai copiii știu să pună astfel de întrebări."

Firește, nu doar Harfista — cu cită eleganță se pricepe Fellini să ne facă să acceptăm „figura” unei fete bătrîne! — este o împătimită a propriei măiestrii, căreia îi aduce elogii. Și Oboistul își laudă unealta, de data aceasta în mod polemic, în rivalitate cu alte pupitre :

„Oboistul: Ce splendid instrument e oboiul ! Cel mai vechi dintre toate. L-au născocit chinezii, și e cel mai dificil, cel mai delicat, cel mai singur. Noi, oboii, sîntem izolați, invidiați, dușmăniți. Oboiul dictează legea, el stabilește diapazonul dintre intonația cea mai înaltă și intonația cea mai joasă, și tocmai din pricina acestui privilegiu, vioara urăște oboiul și, bineînțeles, oboiul urăște vioara.

Oboiul e un instrument de îndlțare spirituală, dezvoltă în cei care cîntă la el anumite puteri ieșite din comun : un văz lăuntric care permite să percepi culoarea sunetului. Eu, cînt și văd o atmosferă aurită, luminoasă, de culoarea soarelui ! Ca o reverberație largă care mă orbește de fericire. O experiență supraomenească !

Se înțelege, seria continuă, cu aceeași pasiune și aproape sacră venerație a diverselor „sectorialități”, de la pateticul cîntăreț la Tuba — un uriaș cu inimă de aur, ca și instrumentul —, la Violonist, dar Fellini face loc și unui „corp ajutător”, nu direct „productiv”, de exemplu, Copistului și Sindicalistului. Cel dintîi, bătrîn și uscat, cu nostalgia vechilor, rigidelor rînduiri ale trecutului; cel de-al doilea, vajnic apărător al drepturilor de azi ale orchestranților, înscrise în norme și regulamente. Copistul, cu care se deschide filmul, imprimă ritmul inițial — împletire de glăsuire senilă, de țircovnic, cu zborul știmelor ridicate în aer de pale nevăzute de vînt — și, totodată, introduce un termen (proxim) de comparație, cu rol de pandant la „degenerarea” întregii acțiuni ulterioare. Astăzi, cînd „disciplina” orchestrei dă semne de șubrețire, Copistul evocă timpurile de aur ale autorității absolute, tiranice a dirijorului. Aș preciza : a dirijorului „fix”, stabil, angajat permanent al instituției muzicale, nu a dirijorului „cu bucată”, cu „sta-giunea”, tranzitoriu,

„Copistul: Cu dirijorul permanent de ordinioară nu prea îndrăzneau să glumească domnii profesori! [În marile orchestre, la Roma, ca și la Viena, membrii orchestrei, în general, dar cel puțin «șefii de partită» sînt și profesori la conservator; dincolo de această calitate, însă, toți membrii orchestrei sînt profesori, în sens larg, adică maeștri — n.n.]. În primul rînd, toți cu cravată, vai și-amar dacă venea unul fără cravată! Pe urmă, mai era un obicei: cine distona sau nu intra la fauc, era obligat să cînte în picioare, pînă la sfîrșitul concertului. Drept pedeapsă? Cîtuși de puțin? Cum? Ture? Orare? Toată noaptea trebuia să se repete! Știfi dumneavoastră cîte revărsături de zori n-am apucat eu să văd? Iar pe domnii muzicieni, dis-de-dimineață, morți de oboseală, nu-i vedeai că-l aplaudă pe dirijor și că-i mulțumesc? Oh, el, da, el era un adevărat fenomen! Dirija totdeauna cu ochii închiși: părea intrat în transă, dar vedea tot, nimic nu-i scăpa... Și cînd voia să mustre cîte un orchestrant care greșise, găsea niște cuvinte de vinovatului i se făcea pielea gîinii și se simțea bolnav o lună de zile. De bătăile cu bagheta, ce să mai vorbim? Ploua, cîteodată cu lovituri de baghetă peste miinile și degetele orchestranților, vinovați de greșală! Răsuna vîzduhul de șuierături! Și, dacă vrei să știi dumneata, di pedepsiți erau fericiți că-i lovea cu bagheta peste degete. Ieseau în fașă, ca niște școlărei, și ziceau: «Am greșit, și mie mi se cuvine să fiu pedepsit! Și eu am greșit! Ehei, alte timpuri!»

Contrapagină a acestei (anacronice?) exaltări a trecutului, intervenția Sindicalistului (inițial concepută în dialect sard, apoi muiată în saramuri și mai meridionale) e o pledoarie în favoarea cuceririlor de breaslă și a respectării acestora în practică:

„Sindicalistul: Sînt reprezentantul sindical de ramură... Noi am izbutit să-l scoatem pe muzician dintr-o situație de servilism inacceptabil, redînd lucrătorului din muzică o demnitate umană: gata cu plata cu ora, gata cu starea de marionetă în mîinile dirijorului sau ale impresarului! Dimpotrivă, avem acum un lucrător integrat, realizat și conștient de funcția sa culturală de masă. Cum am reușit în această acțiune ce părea disperată? Salvagărdînd prestigiul profesionistului de înalt nivel printr-o serie întreagă de revendicări, de la un tratament salarial echitabil, trecînd printr-o restructurare a organizației orchestrale, pînă la mutația unei optici mai avansate...”

Pasiune/ironie-fantezie-utopie: întreita alcătuire a genezei unei opere de artă e mereu de față, în filmul lui Fellini: de la decorul inițial, descărn timer, ascetic, dar pregătit parcă dinainte ca teatru al răzmeriței, și pînă la lovitură de cutremur a imensei ghiulele de fier, numită de un cronicar „*malleus maleficorum*” sau simbol al perfecțiunii, ivit din smîrcul inconștientului, supremă sinteză a unității, care, din cînd în cînd, se înfățișează orizonturilor noastre, coboară din ciclurile vieții noastre, spre a ne reaminti că există lucruri neprevăzute și necuprinse în ideologiile noastre”. Nu obișnuia, oare, Lenin (după cum am mai arătat) să spună că drumul

revoluției e întotdeauna mai „viclean” decât proiectele cele mai originale ale celui mai bun partid? Tocmai de aceea, pentru Lenin, un adevărat om politic este acela care se pricepe să surprindă și să folosească, fie și cu aproximație, în acțiunile sale, această „viclenie”.

Una din posibilele „șiretenii” ale vieții, ale realității, sesizate de Fellini este soluția sferei de metal — „simbol de sine însuși, simbol al simbolului” — și tocmai de aceea răsturnând și rezolvând, la fel de „viclean”, de „șiret”, situația „insurecțională” a orchestrei. Simbol arbitrar, artificial, forțat? Datorită ivirii sale bruște, neașteptate, nedorite? Să ne imaginăm un nor de particule atomice plutind, fără știre de fruntarii și suveranități, peste țări și mări, și năpustindu-se apoi sub formă de ploaie peste populații, pe neașteptate: nu e totuna, poate, cu o nevăzută ghiulea de plumb care izbește și năruie pereții, deveniți pe loc fragili, inconsistenti, ai existenței umane? Dar să nu ne pripim: să ne închipuim că ne aflăm din nou în oratoriumul-auditorium, cu orchestranții care l-au alungat pe Dirijor — sau, mă rog, l-au silit să acorde o „dublă pauză” și să se refugieze în cabina sa —, cu orchestranții care au și apucat să fircălească pe ziduri (în locul portretelor clasicilor muzicii culte) sloganuri de tipul: „*Direttore, direttore, non ti vogliamo più*”; „*Chi suona è un traditore*”, „*W il giradischi*”, „*Verdi, siamo gialli*”; „*Orchestra, terrore, a morte il direttore*” („*Dirijorul, dirijorul, nu te mai vrem; Cine cântă-i trădător; Trăiască pick-up-ul; Verdi* [adică verzi, verzilor], *sîntem galbeni; Orchestra, teroare, la moarte dirijorul*”) și altele de același soi, ba chiar și obscene, unele, „coprolalii”. Se topăie, se aleargă, o pereche se ascunde sub pian, unii încep să se dezbrace, alții se bat, pe scurt, vacarm, hărmălaie, pandemoniu: parodie grotescă — s-a scris — a ocupării Odéonului de la Paris, în mai 1968 (lipsind, totuși, „imaginația la putere!”).

În acest interval, în cabina sa, Dirijorul își acordă interviul, esențial pentru mesajul întregului film. Un amănunt semnificativ: când Copistul amintește de dirijorul stabil, permanent, de odinioară, înțelege aproape automat, și italian, „băştinaș”, și e polemic, fiindcă Dirijorul lui Fellini e teuton, un „invitat”, un venetic, un vremelnic. (Aici, tonul critic are mai multe trimiteri, cea principală nefiind șovină, naționalistă, provincială — Italia a fost totdeauna bucuroasă de oaspeți —, dar e limpede că bătri-

nul Copist și, prin el, Fellini, aruncă o săgeată în direcția cosmopolitismului „organizatorial” al vieții muzicale italiene, unde se întâlnesc, la tot pasul, conducători de instituții de concert sau operistice străini, mulți dintre ei cu merite — dar tot atîția, fără —, justificînd, poate, prezența simetrică a dirijorilor italieni în străinătate.) Dirijorul lui Fellini aduce, de la prima ochire, cu Herbert von Karajan, și chiar se împăunează cu anumite atitudini „vedetiste” ale maestrului salzburghezo-vienez-berlinez. Este, însă, un von Karajan de mîna a doua (deși, se deduce din interviu, cîștigă bine), ca și membrii orchestrei, lipsiți de „aura” unor veritabili profesori; dar tocmai această scădere a prețului, această coborîre de „standing”, această nivelare la o condiție mijlocie au fost, nici vorbă, necesare acoperirii sinecdocei fundamentale a filmului, care implică trăsătura definitorie a societății consumiste: mediocritatea. „*Mediul este însuși mesajul*”, sentenția McLuhan, înțelegînd prin mediu — mijlocul, instrumentul, dar ceva din tîlcul prim, original, de mijlociu, de mediocru, răzbate și în jocul de cuvinte al profesorului canadian, avînd în vedere televiziunea, mijloc și spațiu de comunicare și expresie prin excelență mediu. De altminteri, criticii care au văzut însăși tema filmului în raportul (creator?) dintre cineastul Fellini și televiziune, tălmăcesc finalul ca pe o reabsorbire a artei filmului în vîntrele încă infecunde ale televiziunii: „*Împreună cu uriașa minge de fier, cinematograful este cel care reintră în televiziune, aducîndu-i acesteia, efectele sale speciale, norii săi de fum, fantasticul, emoțiile tari, tot ceea ce cinematograful poate să facă, iar TV nu. Este cinematograful «pentru» TV, e orchestra care reîncepe să cînte*” (Alberto Farassino, în „La Repubblica”, martie 1979). Iată o idee prețioasă, care și-a găsit de bună seamă studioșii pe potrivă, dar care pretinde, oricum, răspunsul la o întrebare precisă: cîtă artă a împrumutat cinematograful televiziunii, concret, prin filme (în coproducție, „pentru TV”) ca *Padre padrone*, *Arborele cu saboți*, ca acest *Repetiție cu orchestra*? Și cît, din această artă, televiziunea va putea asuma și asimila definitiv? Noi am văzut aceste pelicule ca „filme de cinema” (și la cinema) și știm, prin experiență directă, că arta filmului își pierde, dacă nu întreaga sa „aură”, o bună parte din ea, atunci cînd e difuzată prin „mediul” TV (aproape că nu poate fi analizat, în această ipostază, un film ca operă de artă).

Să revenim, însă, la Dirijorul din *Prova d'orchestra*. Este neamț și vorbește o italiană germanizată, ceea ce nu împiedică să ajungă pînă la înțelegerea noastră un anumit păs, un bocet snob, de „div” răsfățat, dar nu numai atît: vocea unui „trecutolog” nostalgic, în concordanță cu amintirile trandafirii ale Copistului, dar și a unui „viitorolog” circular, care vede ceea ce va fi prin ceea ce a fost, cu „nă-țășitache”. Să spună, oare, și să fie, totuși, doar atît, Dirijorul? În raport cu sine însuși, cu propria ideologie, poate: dar în raport cu funcția sa în apolog, în epifania generală a filmului fellinian? Să-l ascultăm, pînă una alta (acceptînd efortul traducătorului de a păstra accentul și scîlcierile din original):

Dirijorul: Ce vreți știți de la mine? Dacă muzic este un parte din lume? Eu vreau întreb pe dumneavoastră: există muzic? Nu! Atunci, lume nu mai există! Rămăs numai obiceiuri. Ce sens mai are muzic în zile ca astazi? Dumneavoastră creteți într-adevăr că lume care vine la sa'a, știe ce este muzic? Ei numai cret ca devin mai intelighenți, pentru ca simt-emoție la burta și asta dă importanța. Cu Beethoven toți tevin calareși pe cal contra tușman, eu parca-i văt che se ritica din fotolii și iau la fuga! Chind eu dirizez, multe ori ma simt riticol, ca mort. Ma simt una fantoma...

Nu, nu aș vrea spune aceste lucruri! Ștergeți asta, va rog, absolute! În ziua de astazi, nimic nu este iertat, tu trebuie să fii optimistiș. Da, și toată vremea intelighent. Și atunci, noi spunem așa: muzic este lumea, eu ma simt ca un rege... Aber, de unde! Vreți dumneavoastră să știți cum ma simt. Eu ma simt ca un serjant de mestierie, care trebui dat la toți un picior în șezut! Da, dar acum din cauza stupite legi absurd, este proibito făcut serjant...

Siguramente, noi avut avantaje de la poziția nostru de privilegiat. Ghenialitate este totdeauna vecina cu hotăr de la capriciul și de la bizoreria... Per exemplu, eu zis odat la un muzișt să ia inelul de la deget, pentru ca piatra ma deranșă la ochii din cauza reflexe lumina. Tar, asta perut la toți un capriciul, mania de vedeta: poate este adevărat, iar aceasta amplification, acesta caracter exaltat de artist este vital pentru incarcatura care trage pe toți după el, domina pe toți și exprima teme de la simfonie. Acuma, însă, fluide de niht interșanjat de la dirisor de orchestra este contestat. La muziștisen eu nu ma uit, nici un pic, eu nu vad pe ei. Trebuie să confirmez ca de aceasta data ei au sefe insuportabil, bucurios dacă aș poate, aș vrea să punem paravan înaintea cîteva de la ei. Pare că sint caini feroce, se uita la mine cu așa ochi... nu, preferabel mai bine scoateți asta, dacă nu, ma impușca la picior...

Timpul de la grantoare a trecut. Kaputt! Eu amintesc chind prima ora am urcat pe podium, atunci impresia mea cea mai mare fost tacerea enormă din fața mea. Eu făcut semnul de incepatura și vazut cu mare emoție ca de bagheta mea de dirighent este legat chintare de la orchestra: vocea de la ca naște de la mina mea, mina mea facea să iasă orhester din tacere și apoi tot la tacere intorcea, aceasta voce se înalță ca valul de mare chind ridicam brațul meu care mișca în aer aripe de pasaro, și chind coborire jos, voce de armonie se îndepărta pînă la tacere. Acum toți sintem egali și eu trebui să fiu semanator

cu prim violonist care are degete de macelar ! Ce e de facut ? Dau drumul de la naduful meu și cumper case...

Tumneavoastră vorbiți despre dirijor de orchestra ! Acest vorba nu mai are sens, un dirighent de orhester este cum este un popa : el are o biserică, dar chind cretincioși schimb în ateisten... Iu aluc aminte la mine Klopensky, mare maestru meu, atunci eu chintam la el prima vivara ; chind el sosește pe podium era tot numai tacere ; el facea numai rotire cu ochi, expresion de la ochii sai era absent, dar el știa și descoperia fiecare rind de partitura. El era în persona music. Și noi urmam pe el fericiți, pentru implinire rit de transsubstanțierea. Pentru schimbare vin în singe și pâine în carne. Tumneavoastră rideți asupra mine ? Sper ca nu. Di muzio este totdeauna sacra, fiecare concerto este una missa. Noi eram acolo, frajiți, grija de la fiecare ziua erau uitate, în așteptare de la primul moviment de bagheta, eram un singur lucru, una singura suflare, noi și instrumentele de la noi, uniți într-o unica forșă vitale. Atunci, el dat semn plecare. Nimica nu era mai frumoasa dechit autoritate de la el. Tremuram la noi numai la idee de una greșala care poate se rovineze perfecțion de la rit. Una mare emoțion și una imensa fericire. Simțeam ca bucurie de la noi se transmit asupra de public, care era acolo, imobile, și fara respirare. Nu uitam nicichind la dirijor, nu era necesare. El era acolo, noi știut asta, noi simțit asta. Era înăuntru de la noi.

Atita dragoste se afla între noi și dirighent, o dragoste, feteți tumneavoastră, care acum pierduta este. Eu și cu orchestrantii de la mine avem numai neîncredere între noi, unii contra alții, indoială care distruge la încredere ! Și dupe aceasta vine lipsul de stima, ranchiun și furia, pentru ceva pierdut și nu se va mai fi gasit niciodat. Și așa chintam noi împreună, dar uniți numai de la una ura comuna, cum o distrusa familia...

În declarația-confesiune a Dirijorului, ne întîmpină, oricît de subiectivă și de pătimasă, o sinteză posibilă, credibilă, a situației, și, în felul ei, constructivă : se ciocnesc două generații, două mentalități, poate două civilizații ale urechii. Pe de altă parte, nu trebuie uitat că Dirijorul își rostește diatriba într-o stare de tensiune, înăuntru cărăia se simte încolțit. Dar după ce Marea Anonimă, sfera de oțel, își săvîrșește fapta, dărîmă zidurile și iradiază troiene de moloz alb în tot auditoriumul, astîmpărînd ca prin farmec zurba încinsă a orchestrantilor readuși și reduși la o smerită postură de școlărei, în fond, cumînți — Dirijorul își recapătă aplombul și, parțial, panașul. Parțial fiindcă nu mai urcă pe podium, conduce — mai democratic — de la „nivelul” și de la „parterul” orchestrei, simbolism ce merita o subliniere ! Repetiția e reluată, instrumentiștii reîncep „zusammen musizieren”, să cînte împreună, evident, uniți de nu se mai știe ce anume : nu atît de o dragoste și poate nici de o ură comună, în orice caz, însă, de o spaimă comună. Pe imaginea acestei noi adunări, a turmei risipite, păstorul începe să-și certe oițele și berbecii, din ce în ce mai răstit, atît de răstit, încît curînd vocea și devine gu-

turală, expresia se întoarce la limba maternă, urlată pînă la urmă în cadența cunoscută a unui dictator conațional din anii '30—'40... Intrînd apoi în făgașul unui *perdendo* al amestecului de muzică executată de orchestră și de vociferări ale dirijorului, filmul se stinge într-un *fond* prelungit. Și tocmai în acest final, mulți critici au citit o presupusă, inevitabil posibilă (re)instaurare a dictaturii, a tiraniei, în locul democrației. Al democrației, oare? Haosul, anarhia, isteria colectivă, nihilismul să fie, oare, trăsături ale democrației, în occident, ca și în orient? Cîtuși de puțin: tocmai asemenea manifestări, cel mult, pot să ducă la dictatură. Așa cum nota Siegfried Kracauer în dreptul lui *Dr. Mabuse, der Spieler*: „Haosul, deci, generează tirani ca Mabuse, care, la rîndul lor, trag foloase de pe urma haosului” și mai adăuga, în continuare, că filmul acesta „apare nu atît ca document, cît ca unul dintre acele profunde presentimente ce șerpuiau pe ecranul german, după primul război mondial”. E cu puțință să reînvie, împrumutate din planul social și politic, fantasmеle expresioniste ale teroarei, ale groazei? Fie și ca presentiment? Dacă, da, *Prova d'orchestra* își asumă o funcție premonitoare, iar Fellini are dreptate să se apere: „Ceea ce mă interesează este posibilitatea de care dispune individul pentru a medita asupra lui însuși și asupra necesității unei sponite responsabilități din partea sa, în căutarea unei angajări individuale fără de care e de negîndit și periculos să te încredințezi socialului. [...] Filmul comunică o situație de nebunie, nebunia aceasta stîrnește frica, și atunci se invocă o nebunie organizată, aceea, tocmai, a unui dictator”. Oricît de carnavalească, dezordinea sarcastică a orcheștranților are darul să îngrijoreze. Dar îngrijorarea felliniană nu e negativă, și — așa cum s-a întîmplat și în cazul lui *La strada* — tot un critic francez a depășit impasul; firește, nu mai putea fi vorba de Sadoul, iar cea care — după opinia mea — nimereste în centrul țintei este Mireille Amiel (în „Cinéma 79”, iulie-august 1979): „E un film răscolitor. Se pretează la lecturi diferite. Ele sînt toate adevărate, contemporane, egale. Vreau să spun că mi se poate stabili nici o ierarhie între parabola actualului haos politic italian (și locul său în actualul dezechilibru planetar), reflecția asupra mijloacelor de comunicare și meditația metafizică asupra funcției omului în societate, asupra necesității, a devenirii, a raportului său cu creația. [...] Cert, însă, e că Fellini ne vorbește despre muzică. Adică despre artă, despre creație, despre mijlocul de a

trece dincolo de cșemer, de moarte, de banalitate. Ceea ce Fellini ne spune e că mediocritatea este insuportabilă. Căci, a limita anvergura filmului la dimensiunea sa analizabilă, logică, parabolică, nu înseamnă nimic. «Prova d'orchestra» este un strigăt sfișietor, jumătate apel și jumătate stigmatizare; este, în orice caz, subțeran, și un strigăt de speranță. Fiindcă Fellini, în ciuda contradicției dureroase și emoționante a ultimelor minute, nu a încetat nici o clipă să spera...

Repetiție cu orchestra se impune astfel ca un apolog exemplar prin polisemia lecturilor sugerate, deci prin bogăția de semnificații, dar și prin dialectica suplă a ideilor și, ca totdeauna, la Fellini, prin pulsația umană a întregului mecanism cinematografic pus în mișcare. Omenie, prin urmare, dar omenia cui, s-au întrebat și se mai întreabă unii, critici sau spectatori? Nu cumva a celor despre care vorbește — tot printr-un fel de apolog, mai palid, — Peter Lilienthal în *Es herrscht Ruhe im Land* (Domnește liniștea în țară, 1975), adică a „micilor burghezi atinși în simțirea lor, și care numai după ce se trezesc, nedumeriți, în spatele gratiilor înțeleg ce este libertatea”? De ce nu, de îndată ce și Fellini este un poet al miciei burghezii? Pe care o depășește totuși, o cuprinde și o exprimă ironic, critic, deși cu o aproape afectuoasă comprehensiune, cu „burzuluia sa dulceată”?

Mi-ar plăcea să mă audă și să mă citească Aristarco, ca să constate cu cită onestitate îi aplic „lecția”: în încheierea cronicii sale la *Zabriskie Point* al lui Antonioni, el afirma pe bună dreptate că „de data aceasta, nu lumea e cea care explodează, ci o lume”. În ciuda puterii de dilatare polisemică a apologului, nu e corect, oare, din partea mea să afirm și eu că în *Prova d'orchestra* nu lumea e lovită de nebunie, ci o lume, aceea (interioară/exterioară) a lui Fellini, tocmai? Cam în jurul acestei judecăți se rotește și verdictul devenit familiar al juriului internațional al Festivalului de la Moscova, în 1963 când, am mai pomenit evenimentul, 8 1/2 a fost distins cu Marele Premiu: „...un film excelent, care reflectă travaliul unui artist în dificila căutare a adevărului și în investigația lumii interioare a omului”! Care om?, putem redeschide, ca într-un canon pe mai multe voci, discuția: cel cu O mare? Nu, micul burghez Fellini. În același timp, marele poet Fellini! Și oricât de pertinent aș aplica distincția grămsciană între a admira și a stima, pe de o parte, și a iubi, pe de altă parte — veritabil criteriu pentru Aristarco (și pentru mine) — nu pot fi de acord, de data

aceasta cu profesorul de la Roma, care recunoaște că „*Îl admiră, și încă foarte mult, pe Fellini... [dar] nu-l iubeste, adică nu-l simte ca pe un autor al său*”. Pentru mine, deși nu e chiar o „planetă”, cum zice fostul ministru francez Lang, ci „numai” un „continent” — „continentul Fellini” — creatorul *Repetiției cu orchestra* este un autor pe care îi admir foarte mult și îl iubesc, în aceeași măsură. Și nu cred că săvârșesc o eroare, una dintre erorile în care pot să cadă și cei mai atenți și necruțători critici. Cel mult, e vorba de o slăbiciune. Omenească, a unui om oarecare, cum este, firesc, Omul, încă sălbatic după ce a fost maimuță...

„Croaziera”

Se cuvine să precizez, de la bun început, că n-am avut nici o ezitare în a-i oferi lui Fellini, în capitolul de față, compania a doi autori români, iar *Repetiției cu orchestra*, anturajul *Croazierei* și al *Concursului*. O companie și un anturaj estetic, vreau să spun, al valorii, dincolo de simpla condiție a apologului, a „genului”. E adevărat că nici Daneliuc, nici Pița, nu au atins, încă, intensitatea felliniană a fotografiei, a fiecărei fotogramme în parte — cu promițătoare excepții, firește —, în schimb desenul de ansamblu al construcției lor e, poate, mai original și mai complex. Și într-un caz și în celelalte se afirmă, aș zice: cu necesitate, istoricitatea fanteziei artistului, adică legarea gândirii și voinței artistice de „spiritul timpului”, ca și al „spațiului” (*Geist des Raumes*). Era natural, cu alte cuvinte, ca o societate socialistă, că a noastră, să ofere cineastului mai multe și mai net caracterizate „situații” colective, de grup social, decât cea italiană contemporană; „tema” *Croazierei* e specifică, i se pot fixa analogii în Polonia, de pildă, într-un film ca *Jak zyc* (*Cum să trăim sau Rețete de viață*, 1977) al lui Marcel Lozinski, dar nu în țările occidentale.

Orice critic, cred, de oriunde, ar recunoaște imediat că Mircea Daneliuc — căutînd parabola, apologul — a dovedit ingeniozitate și inventivitate suficiente în imaginarea *Croazierei* (inițial, titlul era asemănător, dar mai „pionieresc”: *Expediția*), adică a ideii unei excursii-premiu, la scară națională, propusă tinerilor distinși nu numai la propriul loc de muncă, în aria nemijlocit profesională, ci și prin performanțe în folosirea „timpului liber” — *hobby* sau

loisir, cum i se mai spune în alte părți. Cu această simplă alegere, autorul a multiplicat identitatea personajelor (sau a dedublat-o), ele apărînd aproape imediat în ipostaze duble, — de muncitori profesioniști și de muncitori amatori! — cărora li se va adăuga comportamentul diferențiat în raport cu o experiență inedită, pentru cei mai mulți, aceea a „croazierei”, tocmai. Tinerii muncitori și tinerele muncitoare, pentru precizie, sînt cîștigători ai unor variate competiții, de nivel republican, de la recitaluri de poezie la „mîinile de aur”, de la orientarea turistică la artele plastice, șah etc. etc. Ca întotdeauna, în asemenea inițiative organizate, tinerii nu sînt conduși de tineri, mai exact, nu exclusiv de tineri (adică nu se autoadministrează): există un comandament, cu adulți în fruntea lui, de unde ocazia — pe care autorul și-o croiește singur — de a se măsura distanțele și apropierea dintre generații. Apoi, „*să nu uităm că printre noi se află și fete, tovarăși*”, cum amintește Proca, șeful (adult) al expediției, făcînd asistența să izbucnească în aplauze; „*Proca rîde și el*” — adaugă autorul, în decupaj — și iată că prin această simplă indicație se deliniează o altă componentă a discursului filmic, raportul dintre sexe.

Inițial, la adunarea excursioniștilor în incinta unui liceu, al Calafatului, localitatea din care, a doua zi, urma să se dea „startul” croazierei în bărci, șalupe și un remorcher (nava-amiral), pe Dunăre în jos, totul — organizare, atmosferă, relații umane — promite succesul deplin: „*Am o bănuială c-o să fie destul de bine*”, zice un participant, iar în jargonul său, „bănuiala” și „destul de bine” înseamnă sigur și foarte bine. Totuși, la capătul celălalt, final, al croazierei, la Cernavoda, după aproape o săptămînă, climatul apare vecin cu dezamăgirea. De ce? Explicația este însuși filmul, acțiunea și semnificațiile acestuia, dialectica sinuoasă ce îi leagă personajele. Zelosul, dar rutinierul Proca nu l-a citit, probabil, pe Lenin și nu știe că viața e mai „vicleană” și mai imprevizibilă decît planificarea, fie ea și perfectă. Ba chiar perfectă fiind, îi deranjează pe tineri, fiindcă avea dreptate Paul Valéry să scrie că „*tinereții nu-i plac lucrurile desăvîrșite, deoarece ele îi lasă prea puțin de făcut în plus, ceea ce o supără sau o plictisește*”. Or, Proca e un adept al organizării integrale, totale, fără nici un spațiu rezervat spontaneității, ocaziei întîmplătoare, uitînd și că „*orele tinărului sînt mai lungi decît zilele bătrîmului*”, cum știa filosoful preferat al lui Eminescu. Binomul Proca—

Velicu (medicul expediției) — între aceștia croindu-și un făgaș și polemica organizator experimentat—intelectual descalificat, rezolvată printr-o aproximativă echivalare a entităților lor — dobândește, pînă la urmă, o semnificație importantă: el, binomul, reprezintă *mediocritatea*. Că la Fellini, în *Prova d'orchestra*, și în *Croaziera* ținta principală a ironiei este mediocritatea, care de la soții Proca și Velicu se întinde la respectivele lor consoarte, Lala și Viorica, în interminabilele lor taifasuri de moderne „femei savante”, pe seama progresului științei și al tehnicii, motive actuale și astăzi, fără a uita că, în situații concrete, cum era de așteptat, ele, femeile demonstrează totuși un mai pertinent simț al realității, al proporțiilor exacte.

Mediocritatea nu înseamnă doar inteligență limitată sau, mai bine zis, inteligența limitată duce inevitabil la scurt-circuitarea simțului umorului, a cărei consecință directă e frica. Proca, deși în primele momente pare că înțelege mecanismul și rostul „ludic”, să-mi fie iertată tautologia, al jocului „cu lingura”, se sperie cînd acesta vine în atingere cu tabuuri social-politice, cu mass-mediile oficiale, cum ar fi o transmisiune TV, oricît de neutră, oricît de oarecare, și declanșează conflictul-scandal, care culminează în suspiciunea reciprocă (V e l i c u : „Vrea să mă înfunde...”; P r o c a : „muhaiaua asta de Velicu mă toarnă la București...”), cu fisiuni în lanț și pe terenul fidelității sau randamentului conjugal („Impotentule !”, îi aruncă în față, la limită, Lala, soțului ei, care, la rîndul lui, i-o va plăti mai tîrziu: „Te-am înșelat cu Valeria și cu Luminița Dumitrescu... Cu Valeria de trei ori și cu Luminița de patru ori...”), dînd pe față o mentalitate primitivă, de amprentă oarecum rustică. Relațiile erotice sînt urmărite și în trio-ul Rela—Grig—Rodica, precum și în încercările, nostim ratate, de apropiere dintre Sanda și Vali, cel cu un singur rinichi, notîndu-se o ciudată evoluție „conformistă” a fetei (în raport cu „comandamentul”). Ca și în cazul adulților, și în acela al tinerilor, „educația sentimentală” apare destul de înapoiată, fenomen subliniat ulterior în *Pas în doi* al lui Dan Pița.

Un alt episod, înlesnit de însăși matca narativă, aleasă de autor, îi permite acestuia, lui Daneliuc, să scoată în evidență, metaforic și cu ironie, încă o trăsătură a „activistului” Proca: venit „din popor”, el și-a tăiat contactul cu „rădăcinile”, atunci cînd vrea, din nou, „să fie popor”, acesta din urmă, poporul, îl pune la punct, mediat, se în-

telege. E vorba de scena marinarului care bea apă de și din Dunăre, fără să țină seama de avertismentele și reproșurile medicului Velicu; Proca a sesizat ocazia și-l exhortează demagogic pe intelectual: „*Ascultă, Velicule, ce-ți spun eu: poporul nu-i prost! Astea sînt, cum să zic, formele cele mai elementare ale unei civilizații care se transmite din generație în generație. Aștia au trăit aici și au băut din Dunărea asta încă de pe vremea geto-dacilor, sau poate mai înainte!...*” Apoi, ostentativ, demonstrativ, Proca bea o cană de apă din găleata scufundată în fluviu, gest care-i va aduce o „pîntecariță” cumplită, sursă fizio-patologică a degradării, de sus în jos, a climatului general...

Originalitatea apologului lui Daneliuc e plătită, față de aceea a lui Fellini, de o mai limitată, dacă se poate spune așa, centralitate. Muzica (orchestrei) poate, într-adevăr, să acopere — metonimic — toată societatea; o „croazieră”, mai puțin. Și totuși, o parte din viața noastră a tuturor, un strat al ei, un snop de aspecte, pot fi citite și în *Croaziera*: în speță, o parte din inerțiile, din rutina, din zestrea anacronică a prejudecăților care își mai pot face cuib în mentalitatea noastră — în contrast cu aspirațiile cele mai înalte —, răzbat de la prima lectură a *Croazierei* și-i constituie mesajul constructiv, pe fondul unui climat fundamental optimist. Pînă la urmă, cu sau fără Proca, e agreabil și vesel să plutești în jos pe Dunăre. Iar ceva din cuvîntarea finală, de rămas bun, a șefului expediției, dincolo de șabloane își conservă credibilitatea: „*Ne vom întoarce la casele noastre cu o amintire, cred, plăcută pentru mulți dintre dumneavoastră, dar și mai bogată sufletește, pentru că am mai învățat cîte ceva pe unde am umblat, ne-am fortificat...*” Simburele acestei declarații e nescornit. Pentru că ideea, direcția ideii, e pozitivă. Astfel, apologul funcționează aproape fără zbîrcituri: fundamental, societatea socialistă este, ea însăși o rezolvare pozitivă (și necesară) a unei etape de dezvoltare istorică, rămînînd să i se corecteze eventualele deflexiuni și să i se arunce peste bord orice anacronism (prejudecăți, eresuri, moravuri și năravuri ale altor ere, inclusiv aceea a cavernelor). Dar, mai ales, apologul lui Daneliuc ne invită la respingerea mediocrității vieții, pentru că aceasta e egală cu lașitatea, comoditatea, cu regresiunea, pe scurt, cu tot ce se împotrivesc unui spirit revoluționar, progresist.

„Concurs“

Făgașul a fost adâncit: de la *Croaziera*, ca „river-movie“, film al drumului de apă, s-a ajuns la *Concurs*, ca „road-movie“ sau, mai precis, ca „ground-movie“, film al drumului de uscat sau al spațiului terestru. Autorii acestor filme, poate cei mai importanți cineaști români ai anilor '80 „s-au pîndit“ parcă unul pe altul și, din fericire pentru cinematograful național, s-au stimulat reciproc. Cunosc bine asemenea situații și am descris una dintre cele mai semnificative în „Secolul 20“, evocînd o vizită, în 1947, la poetul Giuseppe Ungaretti acasă, la Roma, care poet supraveghea de la distanță „mișcările“ celui alt „mare“ al liricii italiene contemporane, Eugenio Montale: „*Ce mai face poetul?*“, l-a întrebat, curios și oarecum neliniștit, Ungaretti pe Silvio Guarnieri, care mi-a mijlocit vizita și care îl văzuse de curînd pe Montale, la Milano. Pița și Daneliuc, sînt, pentru mine, Ungaretti și Montale ai cinematografului nostru, se urmăresc și se cîntăresc în palmă unul pe altul, iar cine dorește termeni autohtoni de comparație e servit prompt prin „binoamele“: Silvestri—Georgescu (amintit și aici), în muzică, sau Doinaș—Nichita Stănescu, în poezie, Preda—Barbu, în proza noastră reprezentativă.

Dar pentru a discuta cu profit (spiritual) despre *Concurs* după *Croaziera* — filme apărute la distanță de un an — se cade să introduc un fel de ic între ele, de fapt un al treilea film, neromănesc, care le precede și, reflex al unor stări analoge, le anticipează și le sugerează, fără a le egala în valoare: e vorba de *Jak zyc* — tradus de organizatorii festivalului de la Gdansk, ediția 1981, prin *How to live (Cum să trăim?)* — al polonezului Marcel Lozinski, terminat în 1977, dar prezentat pentru prima oară la festivalul înainte amintit. Avem în față un tipic caz de *parallelism* (iar nu de influență: categorii consacrate în comparatismul literar): realități și organizări analoge ale realității duc, inevitabil, la reflectări estetice analoge. În *Cum să trăim?*, Lozinski așază în centrul narațiunii sale o tabără de tinere perechi merituoase (soț și soție, eventual cu copii) cărora li se oferă posibilitatea de a-și petrece vacanța (de vară) în mod plăcut, dar, mai ales, util, fiindcă în tabără se învață, prin cursuri sistematice, cu un punctaj adițional și premii finale, acordate de un juriu special: cum să se

comporte o tină ră pereche în vizită la o altă pereche; cum să se orienteze în teren (*Concurs!*); cum să vâslească pe lac (*Croaziera!*); cum să danseze la o petrecere tovărășească; pînă și copiii, odraslele mai mult ori mai puțin reușite, sînt puse să concureze, cu ce altceva?, cu recitări gen „Cățeluș cu părul creț...”. Se înțelege de la sine, și în filmul lui Lozinski există un miez pozitiv: ridicolă, în schimb, apare pretenția — fenomenul e mai izbitor decît în *Croaziera* — de a educa „tineri noi” prin mentalitatea și cu gustul, cu metodele unor „adulți vechi”: cei care „predau” lecțiile sînt mic-burghezi veleitari și anacronici! Cu toată onestitatea, însă, dacă apologul polonez conține mai multă ironie și deriziune, el rămîne în urma apologurilor autorilor noștri ca operă de poezie. În *Jak zyc* există un întreg episod rezervat — ca unul dintre componentele unei educații complexe — orientării în teren: or, *Concurs* e, în întregime, sprijinit pe o competiție de acest fel, patronată de un juriu pe măsură, inițiativa fiind de data aceasta, nu utecistă, ci sindicală.

Ideea de bază a lui Dan Pița e mai simplă decît aceea a lui Daneliuc sau a lui Lozinski, apropiindu-se, mai degrabă de aceea a lui Fellini, dar păstrîndu-și, bineînțeles, originalitatea, extinsă și la organizarea stilistică. Pița subliniază, de la bun început, caracterul de „fabulă” al operei sale — atît în înțelesul latin de povestire, de basm chiar, cît și în cel germanic de *Lehrstück*, drag lui Brecht — și ne introduce într-o „zonă” despărțită de realitatea curentă printr-o poartă de fier forjat, o irealitate deci în care eroii intră însoțiți de o ceață albă: cu loialitate, spectatorul e avertizat, astfel, că va asista la un spectacol al fanteziei chemate să condenseze viața într-o inedită sinteză „imaginară” de fenomene și esențe...

... Totul, la Pița, pleacă de la o mare pasiune pe care, astăzi, am numi-o cu ușurință *ecologică*: pădurea, pasiune care a constituit, încă de la filmul de diplomă al regizorului, *Viața în roz*, pîrghia unei atente și aproape sistematice investigații. Pentru Pița, pădurea nu e doar un „univers” ca în cazul atîtor altor artiști, ci de-a dreptul „Universul”, lumea însăși, evident la scară simbolică. Iar ceea ce la Fellini era muzica, la Daneliuc — Dunărea, la Lozinski — o tabără de vară, la Pița este Pădurea (sau, pentru amatorii de nuanțe, chiar Codrul), cu colorata sa mitologie populară și cultă: „împărat slăvit e codrul”, Măria Sa

Codrul, dar fascinația trece dincoace de tradiție, se laicizează, „consumistic”, ca în *O duminică de familie*, filmul cehoslovacului Jaroslav Papousek, cu tipătul uman prin care se cere ajutor, rămas nelămurit la Praga, dar care, în filmul lui Pița își dezvăluie sursa tragică.

„Punctul arhimedic” găsit de Pița — acela al Pădurii, de-a dreptul un „punct de rouă”, cum precizează însăși știința fizicii — oferă un avantaj, o grosime de înțelesuri în plus, pe care celelalte opere amintite nu o au: raportul omului (contemporan) nu doar cu societatea, ci și cu natura. Daneliuc, în episodul apei de Dunăre băută de protagonistul *Croazierei*, atinge acest raport și îl exploatează cu benignă ironie, dar nu pătrunde în desişul semnificațiilor sale. *Concurs*, în schimb, cuprinde — aş zice, programatic — și o asemenea dimensiune, văzută nu idilic, nu sentimental, ci ca spațiu de confruntare a oamenilor „avansați” de azi cu propria lor obîrșie. E un examen pe care acești oameni nu-l trec în *Concurs* — poate cu o singură excepție, aceea a tînărului nicidecum identificat altminteri și dincolo de spontana, generică, poreclă de Puștiul. El, Puștiul, în universul filmului lui Pița — unde societatea e liber silită să „coboare” în natură, să se măsoare cu ea — e singura ființă care aparține și societății, și naturii, deopotrivă. Tînăr fiind, Puștiul e proiecția „modelului” uman al Viitorului (utopic?). Încă din prima secvență, Puștiul poartă aceste însemne, încadrat în farmecul pădurii atît de puternic resimțit de autor (citez dintr-o primă versiune de decupaj al scenariului): „Autobuzul [care transportă una dintre echipele participante la concursul de orientare, în teren] a depășit de mult barierele orașului, apucînd acum pe șoseaua ce duce spre o pădure seculară și deosebit de umbroasă. Văzut prin parbriz, drumul prin pădure ne dă senzația de nou, de necunoscut. De fapt, după fiecare cotitură sîntem în fața unui alt peisaj: descoperim colțuri ferite, pajiști luminoase, tufe misterioase, arbuști înfloriți, poteci nebătute, pîraie și eleștee, păsări și mici sălbăticiuni ce fug dinaintea mașinii. Un loc ca în basme... La un moment dat, în fața autobuzului vedem rulînd, într-o atitudine de plimbare, un tînăr, pe o bicicletă de damă. Acesta pare familiarizat cu peisajul și mai ales cu micile animale, fluieră și scoate sunete în limbajul păsărilor...”

O întîmplare — scontat adulterină — va face ca Puștiul să intre în echipa alcătuită, în ansamblu, din adulți, condusă

de un anume Bărbulescu, practic o secție administrativă de funcționari ce se ia la întrecere sportivă — orientare în teren — cu alte două, din aceeași întreprindere. Firește, tocmai tânărul nostru — nu i se cunoaște numele — este cel care va desface toate nodurile traseului de concurs și îi va scoate pe „bătrâni” din toate impasurile (dez)orientării. Cu naturalețe e introdus, astfel, și adăugat problematicii generale, și raportul dintre generații. Cu o neprefăcută, vădită luare de poziție în favoarea tinereții și a tinerețului: o constantă a operei lui Pița — de la *Nunta de piatră* și mai ales de la *Filip cel bun* până la *Pas în doi* — rezidă tocmai în ceea ce eu însumi am numit „în căutarea purității”, a unei purități pe care leaturile vechi au pierdut-o cu timpul, și pe care o recuperează generos tinerii. Spre deosebire de Filip (1975), Puștiul din 1982 nu mai pune întrebări (cruciale): el face de-a dreptul, intervine practic, nestingherit de iritarea invidioasă a celorlalți (îl găsește pe Mitică, dispărut într-o neașteptată depresiune; stabilește mereu direcția justă de marș; îi ajută pe toți să sară peste șanțuri largi; duce greul rucsacului cu efecte și merinde; drege glezne luxate etc.). Excelentă „lecție” a *Concursului*, care în felul acesta întregeste firesc și omogen triada *pasiune/ironie-fantezie-utopie* (care atît de eficace o dublează pe cea lukácsiană: singular-particular-general).

Dan Pița s-a izbit și el, ca orice artist, ca orice om, și de aspectele colțuroase ale vieții, ale realității: acestea își găsesc reflexul în comportamentul — individual și colectiv — al echipei, pe traseul ei, care din sportiv, „agonic”, devine moral și chiar ideologic; în același timp, însă, Pița e unul dintre puținii creatori — și nu numai în cinematograf — capabili să recupereze, în însăși structura și țesătura operei, elanurile prime, ingenuitatea imaculată a începuturilor (cea la care ține atît de mult Guarnieri, ca la zodia adevăratei noastre omenii, a fiecăruia dintre noi). Mai precis, recuperează toate acestea în figura tânărului — singura rămasă anonimă (deci emblematică) prin însăși voința autorului: Puștiul e invitat de cîteva ori să se prezinte dar numele i se volatilizează nedeslușit. Astfel, tânărul muncitor devine Tânărul, cu majusculă, adică toți tinerii. Iar raportul generațional înclină aproape cu totul în favoarea lui, ca într-un simultan joc de șah al unui june campion cu zece diverși modești parteneri...

Ceea ce apare, cred, ca un paradox în filmul lui Pița e că Puștiul, deși reprezintă generația „electronică” și „computerizată”, e cel mai puțin alienat de civilizația modernă și cel mai ecologicște nepoluat, cel mai apropiat de natură — un „verde”, i-ar spune vestgermanii și italienii —, care se simte la largul lui în pădure, ca la el acasă. Așa cum se mai întâmplă în amintitul *O duminică în familie*, și în *Concurs* natura întinde capcane: nu chiar ale ei înseși, căci misterele firii sînt — tautologic — firești neavînd nimic din urzeala unor minți umane nefaste, care se ascund la umbra ei; și în *Concurs* se aude, la un moment dat, o voce de femeie strigînd după ajutor. Cineva singur e încolțit și cere să fie salvat. Pentru „marele vertebrat”, cum ar spune Arghezi, întreaga situație își schimbă registrul, căzînd într-o ambiguitate care o scoate de pe tărîmul newtonienei „realități absolute a spațiului și a timpului”. Lanțul, de data aceasta funest, al slăbiciunilor sporește continuu, ocupînd o întreagă secvență, pe care o reproduc și pentru a ilustra una dintre caracteristicile „faze scrise” ale filmului lui Pița:

„6. ALT LOC ÎN PĂDURE — EXTERIOR. ZI

Sintem într-un loc din pădure cu copaci mai rari, printre care vedem un cortegiu nupțial, trecînd la o oarecare distanță de grupul nostru (mire, mireasă, preot, naș, nașă, nuntași etc.). La un moment dat, ca prin minune, încep toți să alerge prin pădure, de parcă ar întîrzia la o întîlnire foarte importantă. După ce a contemplat «cortegiul», grupul nostru își revia înaintarea prin hățisuri, cu oarecare încetineală. În față, Bărbulescu culege sfaturi și leacuri băbești de la Aristide. Lavinia și Panait înaintează tăcuți, unul după altul. Tinărul duce rucsacul, pare mulțumit că e în mijlocul naturii. Zimbește spre crestele copacilor, înțelegînd parcă trilul păsărelelor. Din cînd în cînd, o ajută pe Tatiana să depășească momentele mai grele. Se poartă ca un cavaler. Sandu și Vasile discută despre traseul ce urmează. Fac planuri. Lui Mitică îi este o sete de moarte.

ARISTIDE: *Boala asta nu se tratează decît cu infuzii și cu alifie din planta asta (arată ceva), nu o iei cu nici un alt medicament. Există unul la Lugoj, care știe să le prepare, dar nu se mai bagă, cîcă lucrează acum să descopere leacul cancerului.*

SANDU: *Cancerul n-are leac. Știu eu pe unul care...*

MITICĂ: *Stați! Eu cred că am greșit drumul. Trebuia să găsesc pînă acum apă, un pîrîiaș, ceva, o fîntînă, un izvor, orice, dar apă.*

TATIANA: *Ia, domnule, apă din rucsac.*

VASILE: *Nu. Apa trebuie repartizată la toată lumea. Și mie mi-e sete și tot nu beau, să rabde și el.*

TATIANA: *Ia și dumneata și bea, doar n-o să moară omul de sete.*

VASILE: *Nu despre asta e vorba, ci de disciplină. Dacă toată lumea face ce vrea, unde ajungem?*

MITICĂ: Stați puțin! Ați auzit? Parcă a țipat cineva. Țipă cineva după ajutor!

TATIANA: Ei, poftim, dați-i, domnule, să bea apă; nu-l vedeți, a început s-o ia razna. Poate mai dă în boala copiilor, aici în pădure. Puștiule, vino cu rucsacul aici. Dă-i sticla lui nea Mitică.

Puștiul se execută, îi întinde sticla cu apă.

VASILE: Nu! Nu se admit abateri de la regulament. Instrucțiunile prevăd să bem apă din proviziile noastre după șaiszeci de minute de mers. Mai avem treizeci de minute. Șeful (lui Bărbulescu), te rog, explică-le și dumneata, nu mă lăsa numai pe mine, să se zică că numai eu așa și pe dincolo...

În clipa aia, mai mulți întorc capul. Au auzit clar un țipăt de femeie strigând: «Ajutor! Ajutor!» Pauză lungă.

TATIANA: Chiar a strigat cineva.

Toți s-au oprit, să asculte. Privesc pădurea cu copacii ei umbroși, enigmatici. E mai întuneric aici; ochii lor caută să distingă ceva în desis. Chipurile lor au căpătat o expresie de îngrijorare. Așa ceva nu au mai trăit.

VASILE: E o glumă (dar nici el nu e convins de ce spune). Ride cineva de noi.

MITICĂ: Fii serios, ce glumă e asta?

Se aude din nou țipătul, clar și foarte aproape... Vasile și Sandu pornesc în direcția din care li s-a părut că a venit țipătul. Ceilalți se țin după ei. Bărbulescu, mai precaut, le spune:

BĂRBULESCU: Nu vă depărtați, stați în grup. Nu vă risipiți. Terenul e periculos, să nu cădeți. Nu vă depărtați, stați în grup.

Comenzile sînt inutile, deoarece toți aleargă, ca o cireadă de colo-colo, fără să se depărteze unul de celălalt. Sînt parcă legați între ei cu funii groase. Băiatul lasă rucsacul lângă un trunchi de copac doborît și se îndreaptă într-o altă direcție decît ceilalți. Atunci, toți îl urmează, dar țipătul se aude dintr-o altă direcție, oprindu-i pe loc. Pornesc în altă direcție, apoi alta, pînă nu se mai aud țipetele.

VASILE: Cineva se distrează pe socoteala noastră. V-am mai spus că e o glumă. Poate sînt aia din echipa lui Fănică.

ARISTIDE: Aia nu au nici o femeie în echipă. Și pe urmă, nu cred că le arde de glumă acum, în timpul concursului. Îți știu eu, sînt oameni serioși, nu fac glume proaste.

MITICĂ: S-au întîmplat unele cazuri de viol. Pare o femeie tîndră, poate să fie o colegă de-a noastră. Propun să căutăm. Nu poate să fie departe.

TATIANA: Dumneata numai viol visezi, ești obsedat, domnule Mitică. Poate așa e traseul, cu țipete. Hai să căutăm.

BĂRBULESCU: De ce să căutăm noi, e treaba altora. Noi avem concurs, să caute miliția.

SANDU: Ce să facă miliția, aici, de unde să știe miliția cînd se întîmplat așa ceva. E bine să ne lămurim noi și dacă e ceva să anunțăm miliția.

VASILE: Ce amestec avem noi în treaba asta? Noi avem sarcina să gîsim traseul de concurs și nimic altceva; nici o abatere. Miliția trebuie să fie vigilentă.

PANAIT: Mai lasă, domnule, miliția în pace. Tot timpul, miliția în sus, miliția în jos. Las-o să-și facă datoria.

ARISTIDE: Dar poate fi vorba de viața unui om, poate e un accident, sau cineva care speră în ajutorul nostru. Poate a căzut într-o prăpastie sau a atacat-o cineva. În pădure se pot întâmpla multe.

VASILE: Tocmai d-aiă, propun să nu ne amestecăm și să ne vedem de drumul nostru, pentru că în pădure s-au văzut multe.

BĂRBULESCU: Unde e rucsacul? (caută cu ochii de jur-împrejur):

TATIANA (răspunde de la câteva zeci de metri, lângă copacul căzut): Aici. (A deschis apa și bea cu sorbituri mari).

Toți s-au adunat în jurul copacului doborât. Tatiana, după ce a băut, îi întinde sticla lui Mitică.

TATIANA: Ține și bea.

MITICĂ: Nu mai mi-e sete. Mulțumesc, dragă Tatiana, ești foarte inimoasă, dar mi-a trecut.

Tatiana îl privește descumpănită, ridică din umeri, apoi scoate din rucsac pungile și pachetele de mâncare.

VASILE: E interzis să mâncăm înainte de o sută douăzeci de minute! Îți arde regulamentul.

SANDU: Mai termină cu regulamentul și cu interzisul. Mai bine să căutăm femeia.

BĂRBULESCU: Eu zic să anunșăm miliția (apoi, parcă îi e frică de ce a zis). Dacă întâlnim vreun milițian în drum, îi spunem.

ARISTIDE: Păi, unde e miliție în pădure? Numai în oraș. Trebuie să ne întoarcem la lumină, să le spunem organizatorilor, să anunțe ei miliția.

MITICĂ: Să dăm un telefon, poate găsim la șantier.

VASILE: Și dacă e un banc, o glumă? Dacă a ris cineva de noi, ce le spui milițienilor? Uite că nu mai țipă nimeni, vi s-a părut.

BĂRBULESCU: Cine să rida de noi?

VASILE: Cine? Niște necunoscuți, sau cineva care e trimis de la centru de către organizatori, să ne deruteze. Doar ni s-a spus că traseul e dificil și că vom avea tot felul de probleme neprevăzute.

MITICĂ: Dar nu ne-a spus că o să țipe cineva după ajutor. Iar dacă sînt accidente, ne-a spus să dăm primul ajutor. Nu-i așa? Poate e vorba de un accident!

VASILE: Accidente în echipă, nu în afara echipei.

SANDU: Regulamentul nu specifică, îl cunosc și eu.

TATIANA: Eu nu mai pot să merg, nu mai am putere, rămîn aici sau mă întorc.

ARISTIDE: Am putea să gustăm ceva?

BĂRBULESCU: Dar dia doi, unde sînt?

MITICĂ: Care dia doi?

BĂRBULESCU: Panait și Lavinia.

Într-adevăr, cei doi lipsesc din grup. Toți se uită împrejur.

TATIANA: Treaba lor. Eu vreau să mănînc.

SANDU: Bravo lor, aștia știu să trăiască. Hai noroc! (bea o gură din sticla lui de apă minerală).

Și, fără să mai aștepte încuviințarea celorlalți, deschide pachetele cu mâncare și începe să infulece. Se mai apropie de rucsacul cu mâncare

Aristide și Bărbulescu. Apoi, toți se apucă să mănince. Mitică refuză să bea. Undeva, după o tufă, Panait și Lavinia stau îmbrățișați. Panait o mângâie cu mîinile lui mari. Femeia respiră greu. S-a încolăcit cu mîinile de gîtul bărbatului. Se sărută. Lavinia se lasă să lunece jos, spre rădăcina copacului. Se aud trosnituri de crengi uscate, gîfîituri, icneli. Parcă țipătul se aude din nou. La copacul doborît e liniște.

ARISTIDE: Poate e vorba de o crimă.

BĂRBULESCU: Crimă, la noi? Hai să fim serioși!

MITICĂ: Da' de ce crezi că țipă așa o femeie. Crimă sau viol.

SANDU: Sau poate a bătut-o cineva.

VASILE: Să nu ne pripim și să tragem prea repede concluzii. (către Bărbulescu) Șefule, ce facem? Pornim sau rămînem pe loc? Să știi că sîntem în întîrziere.

BĂRBULESCU: Ce e cu dia doi?

SANDU: Sînt pe aici pe undeva. Vin ei, poate culeg mătrăgună.

Locul unde s-au oprit cei doi. Lavinia și Panait se tăvălesc prin iarba. Bărbatul încearcă să-i desfacă treningul femeii, în timp ce aceasta îl sărută cu frenezie pe frunte, pe ochi. Lavinia simte ceva în apropierea lor, tresare și privește în lături. De ei se apropie, într-adevăr, cineva. Un grup de zece-doisprezece oameni. La prima vedere ai crede că sînt colegii de echipă, sau cealaltă echipă din concurs, dar văzuți mai de aproape, sînt un grup de bărbați, care poartă halate albe; doi dintre ei poartă pușcă de vînătoare — probabil pădurari —, iar ceilalți țin în mînă niște bite, cu care lovesc și răscolesc tufele din jurul copacilor. Zgomotul pe care îl fac devine din ce în ce mai insistent.

Puștiul a mai făcut o roată prin împrejurimi. Vine lîngă ceilalți.

PUȘTIUL: Trebuie să fie prin apropiere.

BĂRBULESCU: Cine? (crede că se referă la cei doi).

PUȘTIUL: Femeia care a țipat.

VASILE: Ia mai termină, domnule, cu prostiile. N-a țipat nici o femeie, și s-a părut.

SANDU: Ce, ai înnebunit? Cum i s-a părut? Ce, la toți ni s-a părut?

VASILE: N-a țipat nimeni. Vi s-a părut la toți. Halucinații auditive, un fel de fata-morgana. Se întîmplă în astfel de împrejurări, obosela. Mitică v-a băgat în cap toate prostiile astea.

MITICĂ: Ce te legi de mine, ce ți-am făcut eu, de te legi de mine? Mie mi-e sete, atîta tot.

VASILE: Lasă că tu le-ai băgat toate astea în cap. «Fata-morgana», știu și eu ce-s alea halucinații.

ARISTIDE: Hai, domnule, termină cu fleacurile. Sîntem oameni în toată firea, cum poți să ne convingi cu tîmpenii din astea. Mai bine spune că vrei să raportezi că totul a decurs normal. Că nu s-a întîmplat nimic. «Nimic nou pe frontul de vest» etc. etc. Adică, să scapi fără să faci un proces-verbal în detaliu.

VASILE: Păi ce, eu trebuie să-l fac? Șeful să-l facă.

Tînărul vine lîngă Mitică și-i face semn să-l urmeze. Mitică se execută și ajunge lîngă tînărul nostru.

MITICĂ: Ce-i?

PUȘTIUL (îi arată ceva într-un tufiș): *Nu veдеși?*

MITICĂ (sincer): *Nu.*

SANDU (care s-a ținut după ei): *Ce să vadă?*

PUȘTIUL: *E un izvor aici.*

MITICĂ: *Un izvor? Unde, nu văd.*

PUȘTIUL: *Aici, la picioarele dumneavoastră...*

Mitică se uită în jos, cu atenție: nu vede nimic. I se pare că tinărul face bancuri, îi arată că n-are obraz. Tinărul îl oprește, îi face semn să se aplece. Mitică se mai uită odată; e clar că tinărul nu face bancuri. De-abia acum Mitică observă șuvoiul de apă, acoperit de iarbă și de mușchi, ce se scurge lin printre rădăcinile copacilor. Mitică se apleacă, suride mulțumit. Ia apă în căușul miinilor și o aruncă peste față, stropindu-se peste ochi de câteva ori, răcorindu-se, apoi soarbe cu nesaț; se bucură ca un copil.

SANDU: *Cum e?*

MITICĂ: *Bună, bună, da' puțin sărată.*

Vasile a venit și el la fața locului, se apleacă să cerceteze izvorul, spune:

VASILE: *Miroase a sulf. Dacă e otrăvitoare?*

PUȘTIUL (zîmbește): *Încă nu s-a văzut apă de izvor otrăvitoare. Puteți să beți fără grijă.*

Demonstrativ, Puștiul se apleacă și bea din căușul palmei. În clipa aia, se văd venind cei 10—12 din grupul de hăitași. În urma lor se zăresc Panait și Lavinia. Trec pe lângă echipa adunată în jurul trunchiului. Imaginea grupului de hăitași are ceva ireal; dacă n-ar fi și cei doi, pe care cei din echipă să-i recunoască, cei din echipă ar crede că visează; Panait și Lavinia se alătură grupului, în timp ce hăitașii își continuă drumul, făcându-se nevăzuți în desişul pădurii.

BĂRBULESCU (către cei doi): *Cine-s ăştia?*

PANAIT: *Nişte oameni din satul vecin.*

VASILE: *Şi ce vor?*

PANAIT: *Caută un câine turbat, care a fugit azi-noapte din sat, după ce a muşcat un copil şi o bătrână.*

PUȘTIUL: *De şipete le-aţi spus?*

PANAIT: *Da. Ei zic că n-au auzit nimic.*

VASILE (triumfător): *Ei, veдеși că nu a fost nici un şipăt?!*

MITICĂ (fără să-l ia în seamă pe Vasile): *Poate că femeia s-a speriat de câine. Sau, probabil, că a muşcat-o.*

LAVINIA: *Dacă o găsesc, e salvată. I se fac injecții în burtă și scapă. Și eu am făcut.*

SANDU: *Nu e vorba de câine aici. El nu are nici un amestec cu şipătul. E altceva la mijloc, ce vă faceți că nu pricepeți?*

BĂRBULESCU: *Hai să mergem. Nu-i treaba noastră: câine, şipete, viol, turbare. Nu e treaba noastră. Noi avem alte sarcini. Hai la drum!*

Vasile vine spre Bărbulescu, se furisează pe lângă ceilalți și-i spune ceva la ureche.

BĂRBULESCU: *Ce?*

VASILE: *Mi-a dispărut busola.*

BĂRBULESCU: *Cum a dispărut?*

VASILE: *Păi, cu fipetele astea. O fi căzut pe undeva.*

SANDU: *Parcă spuneai că n-a fipat nimeni.*

VASILE: *Ce te amesteci? Nu-î treaba dumitale!*

MITICĂ: *Acum nu mai ştim cum să ieşim de aici. Am pierdut urma.*

Echipa este grupată în jurul lui Bărbulescu. Acesta ezită puţin, apoi, cu gravitatea unui comandant de oşti, decide.

BĂRBULESCU: *Pe aici.*

Şi toată lumea se pune în mişcare, urmându-l pe Bărbulescu. La început, mai puţin convinşi, iar apoi nemaiavînd încotro, merg în direcţia propusă de Bărbulescu. Dar după un timp se opresc puţin, apoi pornesc în altă direcţie; iar se opresc şi apucă în altă direcţie. Tot aşa de cîteva ori, pînă găsesc un alt post de control unde se ştampilează foile de concurs."

Secvenţa transcrisă e reprezentativă pentru întregul film, ca şi pentru stilul lui Piţa. De pildă, cred că nu a scăpat cititorului ceea ce s-ar putea numi „paginaţia” caracteristică a autorului nostru. Atît deschiderea, cît şi închiderea secvenţei au cîte o „cortină” sau o „copertă”: cele două alaiuri, al nunţii şi al hăitaşilor. Ele corespund, în stilistica filmului mut, deschiderii, respectiv închiderii de diafragmă, procedeu rar folosit astăzi, preferîndu-se soluţii mai organice împletite cu înseşi sarcinile narrative şi dramatice, cărora le augmentează intensitatea. Desigur, focarul moral şi psihologic al seriei de cadre evocate stă în enigma femeii care a cerut ajutor: deocamdată, aceasta îi oferă lui Piţa ocazia să critice mentalitatea birocratică a celor ce se ascund în spatele hîrţiilor, contrastantă îndeosebi cu o natură încă neperversită. Enigma, însă, va fi dezlegată în final de Puştiul, şi revelaţia se va dovedi atroce. Dimpotrivă, benignă e privirea aruncată asupra personajelor, chiar şi asupra „şefilor” grupului, ai echipei în concurs, cei care îşi pierd busola, la propriu şi la figurat: momentul, în filmul finit, e hrănit cu imagini de o savuroasă ironie, fără să fie unicul; deliberarea juriului în vederea acordării premiilor e la fel de bogată în umorism (ideea de concurs, de întrecere, intră în conflict cu ideea juriului despre democraţie şi egalitate: astfel, vor fi premiate toate echipele).

De altfel, nici *Croaziera*, nici *Concurs*, nu ajung la sarcasm, atitudine negată de însăşi tradiţia culturii naţionale. Literatura l-a dat pe Caragiale, iar artele plastice nu au dat un Goya şi nici un Grosz, ci pe Jiquidi şi Mihai Stănescu. Cu permisiunea lui Călinescu, dar şi a lui Edgar Papu, mi-aş îngădui să afirm — calchiîndu-l pe Renzo

Renzi din paginile în care-l definește pe Fellini ca pe un „păgîn-turc-catolic” — că și Caragiale, iar pe urmele lui, Daneliuc și Pița, ar putea fi socotiți niște „păgini” (daco-romani, traci)-turci (fanarioți)-„pravoslavnici”, un amalgam cu efecte similare celui fellinian. Și tot ca la Fellini, „punctul arhimedic” al cineaștilor români se situează deasupra „istoriei”, mai precis deasupra „existențialului”, lucru normal pentru apologuri, care apcelează, prin definiție, la metaforă, la epifanie. În sfârșit, Pița și Daneliuc, filmele lor, pun în lumină o anumită eleganță latină și tot o latină absență de isterie sau de patologic latentă (care apar în apologurile unor cineaști de pe alte meleaguri). În ambele filme românești palpită inimi ale poeziei, ale unei poezii care, ca în poemele ariostești, topește lirismul în epic (și dramatic), inclusiv „naturalistele” dezvăluiri de viață cotidiană.

Opresc aici aceste mijiri de comparatism — pe care îl anunțasem parcă mai substanțial în listele inițiale, în selecțiile operate în 1984 — fiindcă, între timp, spectrul cromatic a fost știrbit în varietate. Am cîștigat, în schimb, altceva, poate mai prețios: faptul de a fi alăturat lui Fellini, pe picior de echivalență expresivă, doi cineaști români în floarea vîrstei, de o indiscutabilă valoare, avînd amîndoi în comun cu maestrul italian, cel puțin pasiunea și voluptatea de a face *artă* în film... Dar nu numai atît. Am putea observa că, în multe apologuri, ironia e vecină cu satira (socială, de moravuri), ba chiar îi adoptă uneori vestimentația și gesticulația; acesta e și cazul celor trecute în revistă aici. Și Fellini, pe de o parte, și Pița sau Daneliuc, pe de altă parte, surîd și iau în zeflemea limitele (istorice?) ale semenilor, dar rîsul lor nu trece niciodată în sarcasm, în dispreț, în batjocură, oricît de drastic ar hohoti. Pentru că — în rînd cu Visconti, atunci cînd îl citează pe Gramsci — pentru ei, pesimismul nu e niciunde al voinței, ci, numai al inteligenței, firesc frecventată de întrebări „și îndoieli. „*Singurul entuziasm justificabil* — afirma pe bună dreptate Gramsci — *e acela care însoțește voința inteligentă, vrednicia inteligentă, bogăția inventivă în inițiative concrete, care schimbă realitatea existentă*”. Or, în diapazonul acestor soflegieri, autorii noștri vorbesc despre realitatea și spiritul timpului lor fără complizență, cu o „voință inteligentă”, dar și cu dragoste sau, cel puțin, cu simpatie. Nu încapă nici o îndoială că atît italianul,

cît și cei doi români își iubesc fantasmеle propriei inventivității concrete, chiar dacă le ceartă vehement în public, demonstrînd, în același timp, că „umorul nu e un dar al spiritului, ci un dar al inimii”, cum era de părere Ludwig Börne. Și tocmai această fundamentală stare de intropatie le înlesnește cineștilor despre care vorbim intrarea în armonie cu viața, cu societatea, le definește „con-formismul”, în sens pozitiv, drept socialitate, drept „conduita rațională cea mai utilă, mai liberă, întrucît ascultă de necesitate”. Așa trebuie să se învedereze raportul de interpretare a operelor luate aici în examen: *Repetiție cu orchestra*, *Croaziera*, *Concurs*. Cu singura condiție, cerută și de Pasolini, ca publicul să fie așa cum „trebuie să fie” — adică să înțeleagă, să participe, să iubească, adică să se simtă „egalul”, contraponderea echilibratoare, a creatorului. Părerea mea e că apologurile în cauză contribuie la o asemenea reciprocă apropiere și comprehensiune: ele trăiesc, împlinite, prin capacitatea intelectuală și afectivă a privitorului, pe care o rafinează, o face din ce în ce mai subtilă, de fapt: mai umană.

Mi-a scăpat, cîteva rînduri mai sus, viziunea fugară a personajelor „certate” (criticate?), dar „critica nu e otravă, ci medicament, chiar dacă gustul îi e amar” — proverb din Polonia. De altfel, în greaca veche „pharmacōn” nu însemna, oare, venin, un venin curativ, ca în medicina homeopatică, ceea ce mi-a adus în memorie o uitată pagină a lui Alberto Moravia, din 1950, întru apărarea neorealismului: „Îmi amintesc că am auzit, într-un salon din Roma, o doamnă care călătorise mult și care se plîngea că filmul neorealist ne defăimează în străinătate, prezentîndu-ne ca pe o țară de zdrențăroși. «Avem atîtea peisaje frumoase, în Italia» — zicea doamna aceea — «de ce să nu facem un film cu toate peisajele noastre frumoase?» I-am răspuns, firește, că singurul mod de a curma filmele despre săraci era de a-i face să dispară pe aceștia din urmă, asigurîndu-le o viață tihnită. Dar doamna nu a părut convinsă”.

Față de asemenea poziții retrograde, tipice încă unei mici burghezii didactice a provinciei, mai e nevoie să adaug că *Prova d'orchestra*, *Concurs*, *Croaziera* sînt opere de artă ale unor autentici patrioți?

Inevitabilă addenda TV

Un serial de televiziune ca puține altele: „Heimat“ („Patrie“)

„Fällt der Deutsche auf die Nase, verfasst er eine Dissertation über Bodengerüche“ („Cum pică neamțul în nas, pe loc își și elaborează o disertație asupra mirosurilor pământului“). Anecdota are în vedere, bag seama, aplecarea firească a multora dintre compatrioții lui Kant și ai lui Hegel, dacă nu spre despicarea firului în patru, în orice caz, spre filosofare și filologizare. Când, însă, colbul și miroseniile sînt ale „meleagurilor natale“, mania sau pasiunea cugetătoare a germanului devin, astăzi, obsesii aproape dureroase, în căutare anxioasă de „identitate“. O dovedesc, de la o zi la alta, presa, eseistica, literatura, teatrul, filmul. Nu de mult, un caiet al revistei „Stern“, la rubrica „Worte der Woche“ („Meditațiile săptămînii“), făcea loc unor fraze rostite de cîteva personalități contemporane: „Știi cine își iubește cu adevărat propria patrie? Numai acela care iubește și patriile celorlalți“, răspundea Sandro Pertini, fostul președinte al Italiei, cel pe care îl entuziasmasese *Prova d'orchestra*. Cîntărețul Peter Alexander, în schimb, vede chestiunea în cheie strict matrimonială: „Patria mea e soția mea. Vreau să fiu acolo unde trăiește ea“. Ș.a.m.d.

Dacă ne mutăm din ambianța gazetărească și mondenă în aceea a eseului filosofic sau a studiului de filologie, lucrurile dobîndesc, se înțelege, mai multă gravitate și

rigoare, chiar și atunci când cel care „cade în nas” se numește Horst Bienek, autor al unui volumaș subintitulat „Noi luări de poziție pe o temă veche”, cu scopul de a ține cât mai drept și cu capul sus titlul propriu-zis, *Heimat* (Patrie): *Heimat. Neue Erkundungen eines alten Themas* (Carl Hanser Verlag, München-Wien, 1985); cu mențiunea pe contrapagina de gardă: Redacție — Gerhard Dette, Academia Germană pentru Limbă și Literatură). Cu ce putea să-și înceapă Bienek cartea — care e, de fapt, o punere în suită selectivă de scurte studii, „argumente” (*Beweise*) și mărturii (*Zeugenschaften*) — dacă nu cu o primă, susținută, justificare și, imediat după ea, cu o disertație: aceea faimoasă, din *Deutsche Wörterbuch*, dicționarul fraților Jacob și Wilhem Grimm, operă grandioasă inițiată în 1852 și terminată, cu contribuția altor generații de filologi, abia în 1961?

Bienek răspunde iute întrebării „de ce această carte?”. Pentru că noțiunea germanisimă, intraductibilă, de *Heimat* (care după Fritz Mauthner, unul dintre fondatorii cunoscutei „Freie Bühne”, aparține „cuvintelor sfinte”) cere neapărat ca, din douăzeci în douăzeci de ani, să fie reasezată pe „bancul de probă, cântărită, explicată, clarificată, descifrată” sau decodificată, cum se mai spune astăzi. „A fost o vreme, și nu prea îndepărtată — precizează Bienek în continuare — când «Heimat» nu putea fi rostit decât cu buzele tremurînde și când, în aceeași clipă a rostirii, fișnea o «flacăară spre înălțimi». A mai fost și o vreme, chiar cea de ieri, când acest cuvînt simplu nu putea fi scris decât în paranteză”. În asemenea împrejurări, repetă glotologii, sociologii, dar și artiștii, populația din R.F. Germania riscă să-și piardă identitatea națională, iar riscul cel mai serios e ca oamenii să devină niște „heimatloser” („deșărați”) și niște „sprach-isolierten” (izolați, înstrăinați lingvistic). În încheierea scurtei, dar densei, „Vorbemerkung” („Cuvînt înainte”) răsună aceste fraze: „De cît pămînt are nevoie un om?, l-a întrebat Tolstoi pe un mujic. De cîtă patrie are nevoie omul?, s-a întrebat Jean Améry, un evreu austriac izgonit din Germania — și «entheimatet» («expatriat»). După cîte s-ar părea, germanului îi trebuie o patrie un pic mai multă...”

Dar iată că, fără să fi căzut în nas, mi s-a transmis și mie mîncărimea sau dîrdora „disertației”, într-o situație de care intenționez să mă folosesc doar pentru a demonstra două realități esențiale: întii, că — la fel ca în trecut —

tîlcurile date cuvîntului în cauză sînt nenumărate și în zilele noastre; apoi, că — dincolo de o asemenea complexitate semantică — germanii se află într-un proces asiduu de căutare, recuperare și redefinire/reabilitare a conceptului de patrie. Vîrfurile de diamant al acestei mișcări îl reprezintă cărturarii și artiștii, dintre care cineștii nu sînt ultimii. Ceea ce e demonstrat și de prioritatea acordată lui Edgar Reitz, care deschide secțiunea de texte „probante” prin *Introducerea* la scenariul serialului *Heimat* și prin cel dintîi capitol al acestuia; ilustrînd faza scrisă a viitoareii structuri filmice, nicidecît nu pot fi considerate, cum se amăgește Reitz însuși, o povestire literară: „*Cel care nu cunoaște filmul finit* — scrie el în *Vorbemerkung* la *«Heimat. Eine deutsche Chronik»*, scenariul elaborat în colaborare cu Peter Steinbach — *va cunoaște în schimb o povestire ce străbate secolul nostru prin imagini și figuri literare*” sic!).

Pentru Horst Bienek succesul fundamental al serialului rezidă în faptul că „*vorba «Heimat» a fost reabilitată*”, dar eu aș sublinia că o asemenea „reabilitare” (în ce măsură, se va vedea) a fost mijlocită de o operă cinematografică-TV de înaltă ținută și nobilitate. După cum se cuvine adăugat și adevărul (istoric sau măcar cronologic) că Edgar Reitz, cu *Stunde Null* (*Ora zero*, 1976), i-a precedat pe toți colegii săi în această dificilă operație de a lua în piept istoria recentă a germanilor, urmat la scurtă distanță de Kluge, Fassbinder, Wenders, Syberberg.

„*Noi germanii — scria în 1984 Reitz — avem probleme cu «istoriile» proprii. Adevăratul obstacol e însăși «Istoria» noastră. 1945, anul zero al națiunii, a șters multe, a căscat o prăpastie în capacitatea oamenilor de a-și aduce aminte. Milioane de germani au trăit înainte și după această dată și au produs numeroase istorii cotidiene demne de a fi povestite; ele zac, însă, îngropate sub povara marilor evenimente. Un «trecut mărunt», pe care nimeni nu se încumetă să-l povestească, din pricina teribilului nostru «mare trecut». Împotriva șocului german al memoriei, istorisim acum, sub titlul «Heimat», povestea unei familii și a unui sat*”. În aceste cîteva propozițiuni stau, într-adevăr, rațiunea și semnificația serialului care avea să devină evenimentul cinematografic al anului 1984, după ce a entuziasmat publicul Festivalului de la Veneția.

În mod vădit, Reitz, dar nu numai el, are nevoie de certitudini simple, genuine, pe creasta cărora memoria colectivă (și individuală) a populației vestgermanice să-și recâștige echilibrul și seninătatea. Și tocmai în direcția aceasta, o parte a criticii a invocat apartenența la o anumită tradiție a filmului lui Reitz și anume la așa-zisul filon al unei *Heimatkunst* (artă populistă, sămănătoristă, idilică), aparținând sferei mai largi a ceea ce a fost, în secolul trecut, o *Bauerdichtung* (poezie țărănească, rurală) și, înăuntrul ei, cu precădere așa-numitele *Dorfgeschichte* (povestiri sătești, ale satului), scrieri social-pedagogice, cultivate de un H.K. Hirzel, de un Pestalozzi, de un H. Zschokke sau R.Z. Becker, J. Rank ș.a., și încununate de succesul „senzațional” al lui Berthold Auerbach (Moses Baruch) cu norocoasele sale *Schwarzwälder Dorfgeschichten* (Povestiri sătești din S... 1843—1854). Amintitul filon se ramifică în secolul nostru — aproape firesc — și într-o amplă înflorire de *Heimatsfilme*, adică, mai pe românește, filme idilist-pășuniste, turistice. În același timp, nu ne e îngăduit să ometem contribuția unor scriitori adevărați sau, oricum, de o altă anvergură, care s-au apropiat de viața satului, precum umoristul Wilhelm Raabe sau „biedermeierlich”-ul Eduard Mörike — de care un eventual studiu al „izvoarelor” reitziene ar putea sau chiar ar trebui să țină cont.

S-a observat, însă, că Edgar Reitz, în fond, nu a răsturnat critic „stereotipurile idilice” ale *Heimatsfilm*-ului, ci, spre deosebire de cei care au făcut-o — Peter Fleischmann în *Jagdszenen aus Niederbayern* (Scene de vânătoare din Bavaria de jos, 1968) sau Walter Bockmann și Rolf Bühmann în *Flammende Herzen* (Inimi în flăcări, 1978) le-a „reevaluat, contrapunându-le unei situații prezente, «progresiste», în realitate periculos de reacționară”. Totuși, admite autorul aserțiunii, Paolo Lughi, „idealurile rurale nu sînt recuperate [de către Reitz] în chip acritic și nostalgic, ci, admitînd moartea lor definitivă, înțelege să le repropună prin titlurile lor cele mai sănătoase și mai vitale, ca pe o moștenire ce nu trebuie irosită”. Contradicția se dezvăluie de la sine: dacă „idealurile rurale” au murit, ce și cum să recuperăm din sensurile lor „sănătoase” și (deși moarte) vitale? Desigur, neînțelegerea răsare, aproape inconștient, din zbaterile și spaimile noastre de oameni ai unui sfîrșit de secol teribil. Și totuși, apărte incongruențele, să mai

fie ceva de „salvat” din ceea ce a fost și nu mai este, în raport cu ceea ce este și nu ar mai trebui să fie? Ce a pierdut omenirea, în Germania de vest, după două războaie, după o „hitlerizare” integrală în intenție și o recentă „americanizare a subconștientului”? Există un cuvânt german (*althochdeutsch*, precizează lexicologii) care însumează toate pierderile: *gemütlich*, ceea ce înseamnă „plăcut”, „familiar”, „la îndemână”, „comod”, „bucuros”, un fel de „huzur” sufletesc, și al săracilor, al celor care muncesc din greu pământul sau duc mai departe îndeletnicirile unei străvechi „industrii” sătęști sau ale unui artizanat al lucrurilor bine făcute. Prin substantivizare, *Gemütlichkeit*, se insinuează parcă încă o nuanță, importantă: a fi *zwanglos*, slobod, nesilit, fără nici o constrângere din afară. Tot și toate puse sub semnul *inimii*, al sentimentelor. Potrivirile cu realitatea, cu actualitatea, își etalează vigoarea: nu au vorbit și nu au scris, oare, criticii și chiar mulți cineaști despre „gerul sentimentelor”, despre o Germanie de vest care, reconstruindu-se economic și industrial, a uitat de nevoia simțămintelor fundamentale, capitale, dând înțietate, mereu, valorilor strict materiale, bănești, față de cele umane?

Să nu ne pierdem sufletul, să nu ne pierdem identitatea — sub protecția acestui crez îmi încheiam primul volum din *Aurul filmului*; dar în caietul „Secolului 20” (277—279) dedicat „Noului film german”, îmi îngăduiam să subliniez — în avantajul unei năzuințe mai mult ori mai puțin explicite — o idee călinesciană împrumutată dintr-o scriere în care Duiliu Zamfirescu invoca o necesară „adunare a sufletelor”, importantă fie și prin contrastul avut în vedere de toți marii intelectuali vestgermani. Astfel, Edgar Reitz, serialul său — „jucat pe un dublu registru, în care fugile în afară, departe de sat, spre socialitatea și timpurile noi, sînt mereu teșite de farmecul atrăgător al idilicei vieți a satului, unde pașii înainte sînt scurți, dar nu se întorc în schimb niciodată înapoi, în barbaria nazismului, de exemplu, sau spre monopolurile americanizate de astăzi”, — reprezintă, de bună seamă, o victorie, așa cum consideră Bienek. Dar, mă gîndesc, una foarte aproape de o „victorie à la Pyrrhus” sau, mai exact, în ea găsesc o oră X, „Stunde X”, la care conduce studiul de altminteri scrupulos sub unghi cronografic și filologic al cineaștilor: el acceptă deschis că idila [satului, a „vetrei” părintești etc.] e un mit înfrînt,

că idealurile ei sînt istoriceşte incapabile să se împotri-
vească „pătrunderii civilizaţiei de masă şi a instrumentelor
sale de propagandă”, chiar dacă naraţiunea din *Heimat* se
ia cu fineţe după urmele calde ale sentimentului, ale pa-
siunii, pe de o parte, dar şi după cele ale intelectului
calculat, ale judecăţii critice, pe de altă parte.

Oricît de utile, consideraţiile de pînă aici, rămîn încă
alături de explicarea esenţialului. Am insistat, poate excesiv
de-a lungul acestor pagini, asupra „punctului arhimedic”,
asupra situării celei mai avantajoase pentru observarea,
tratarea şi interpretarea unui conţinut, ale unei teme.
Nici un asemenea „turn de control”, al nici unui autor
dintre cei evocaţi, nu s-a dovedit, însă, atît de adecvat,
atît de firesc plasat în miezul locurilor şi lucrurilor, al
lumii (re)povestite ca în *Heimat*. (Ne aflăm, deocamdată,
la ceea ce Rudolf Arnheim numea „necesara analiză a
conţinutului” sau la „ideologia răspîndită ca formă a con-
trolului social”, punct de vedere preferat de Theodor W.
Adorno.) *Heimat* ocupă, în cercul său spaţio-temporal, po-
ziţia deţinută de *Amarcord* şi de Rimini în filmografia
lui Fellini sau de *Nu e pace sub măslini* şi ţinutul Ciociaria
în aceea a lui Giuseppe De Santis ş.a.m.d., adică un film
care începe prin mărturisirea nesilită a autorului: iată,
acestea sînt locurile mele de baştină, cu oamenii aceştia
am crescut, i-am înţeles şi ei m-au ajutat etc. şi despre
ele, locurile, şi despre ei, oamenii, am să vă vorbesc şi tot
aşa mai departe. Edgar Reitz s-a născut la Morbach, aproape
în inima ţinutului Hunsrück (*hundesrücke*, în secolul XI,
traductibil prin „spinarea cîinelui”), un şir de coame delu-
ros-montane blînde (sub 1000 m), cu „mioritice” alternări
deal-vale, înfigîndu-se perpendicular pe valea Rinului între
Koblenz şi Mainz. Partea observată de Reitz pare a fi, cu
precădere, cea apuseană, nu prea depărtată de frontiera
franceză şi de Trier, *Augusta Treverorum*, „civitas” durată
în anul 15 î.e.n., ceea ce şi explică amestecul de sînge
al hunsrückenilor: latin, celtic, germanic, ca şi tipologia
relativ „meridională” a populaţiei: oameni adeseori bruni,
dedaţi cu munca dură a cîmpului, deloc lipsiţi de inven-
tivitate, cîte unii bîntuiţi de dorul depărtărilor (*Fernweh*,
amor de lonh cum spuneau provensalii, şi ei romanizaţi,
în Provincia Gallia Narbonnensis, pe scurt: Provincia, de
unde Provence), talentaţi meşteşugari şi nascocitori de
maşinării, cu îndeletniciri transmise din tată în fiu, şi îna-

inte de orice, cultivatori de cereale și de viță de vie. Toate acestea ne sînt spuse de Edgar Reitz însuși, și tot de el organic amalgamate în plămada narativă a serialului prin care cineastul se arată hotărît să-și clădească un edificiu filmic mai solid, mai vast, mai trainic decît întreaga sa operă anterioară. Pentru cititorul interesat de informații cît mai amănunțite în legătură cu un serial TV, reproduc imediat o „fișă tehnică”, menită să restituie adevărată „aventurie” și eforturilor lui Reitz și ale colaboratorilor săi fără număr:

„Cronologia realizării filmului !

Scenariu sinoptic (lucrat de Reitz singur) : ianuarie 1979 — mai 1979; elaborare a scenariului (Reitz și coscenaristul Peter Steinbach), în satul Woppenroth din Hunsrück: iunie 1979 — iulie 1980; pregătirea filmărilor (alcătuirea echipei, prospecții, organizare): septembrie 1980 — aprilie 1981; filmări: mai 1981 — noiembrie 1982; montaj: iunie 1981 — decembrie 1983; lucrări de finisare (copiere, video): ianuarie 1984 — mai 1984; *durată totală a producției : 5 ani, 4 luni.*

Note tehnice

32 interpreți principali

140 roluri secundare

5000 figuranți

320.000 m material turnat pe 35 mm negativ, din care:

200.000 m alb/negru

120.000 m color

lungime finală: 25.480 metri

durată: 15 ore, 31 minute, 20 secunde

alb/negru și color

format 1: 1,66

filmătură cu Arriflex

copiere și etalonare: Arnold și Richter

Produs de Edgar Reitz Filmproduktions GmbH, München, în coproducție cu WDR (Westdeutscher Rundfunk) și SFB (Südwestfunk)

© 1984

Filmări la Woppenroth, Rohrbach, Gehlweiler, Maitzborn, Griebelschied, precum și în alte 45 de locuri din Hunsrück. În afară de acestea, s-a mai turnat la Wiesbaden, Baden-Baden, Regensburg, München, Koblenz, Trier.

282 zile de filmare

Premiera: 31.6.1984, Filmfest München (Festivalul Filmului de la München).

În legătură cu locurile de filmare, așa cum apar ele în dinamice imagini fotomontate, e potrivit să se scoată în evidență o constantă și, de cele mai multe ori, o eficace aplicare a conceptului tipic cinematografic numit „geografie ideală”, adică plăsmuirea unui loc „din bucăți”, adică din mai multe locuri (diferite), dar statornicind în spectator senzația și sentimentul unicității, al organicității (super-exemplu clasic: leii din *Crucișătorul Potiomkin*). Dealtminteri, procedeul nu e necunoscut nici literaturii (sau artelor figurative) și, în acest perimetru, Reitz e și un continuator al tradiției, amintite, a *Dorfgeschichte*-lor și, îndeosebi, al lui Wilhelm Raabe, care își boteza cu nume imaginare „sinteticele” sale sate „ideale”. Așadar, folosind această dublă învățătură cine-literară, Reitz zămislește din fragmente o așezare „nouă”, cu clădiri, colțuri, ulițe, peisaje și, bineînțeles, oameni adunați din cele 50 de situri vizitate. Și-i dă numele de Schabbach (rezonanța hunsrückiană e evidentă și pentru un străin), sat emblematic populat, în prim plan, de trei familii „reprezentative”: Simon, Schirmer și Wiegand, cărora le și desenează „arborele genealogic”, cel al Simonilor ocupînd o poziție centrală, privilegiată. Ca aproape toți naratorii cinematografici, Reitz ne avertizează că evenimentele și personajele serialului sînt fictive, orice apropiere de realitate constituind „o pură coincidență”, adăugînd, în cartea *Heimat*, nu fără o anumită mîndrie de făuritor de *novum* din *notum*: „Cine călătorește prin Hunsrück, în căutarea locului de baștină («Heimater») al amiliei Simon, va găsi 300 de sate, dar nici unul din ele nu poartă numele de Schabbach”.

Cînd am pomenit, mai sus, de „arbore genealogic” nu am făcut-o de dragul unei analogii, ci m-am referit la însăși structura portantă a povestirii. *Heimat* e o cronografie a „casei Simon”, a vieții și a relațiilor dintre membrii ei, dar și a celor cu care această „dinasty” rurală intră în contact, la bine și la rău, în feluritele anotimpuri ale existenței. Dintr-un asemenea unghi, serialul e tipic, o saga de familie, o telenovela (ca orice *Dallas*, bunăoară). În consecință, și *Heimat*, în rînd cu serialele standard, „chiar dacă ar dura cinci sute de ore sau o întreagă viață pentru a ne vorbi despre o întreagă viață de om, pînă la urmă nu ne va putea spune decît că omul a murit; dar va fi obligat să ne spună și că acest om ea trăiește. Iar trecutul, știu foarte bine, e întotdeauna plin de sens. De la o asemenea regulă nici măcar o

«telenovela» nu e în stare să se sustragă», scrie Liborio Termine într-un eseu de o exemplară stringență (*Il tempo confederativo nella struttura dei serials*, Timpul confederativ în structura serialelor, în „Cinema Nuovo”, nr. 288/1984). Într-adevăr, în *Heimat*, și chiar în miezul telefilmului, autorul așază familia Simon, pe făgașurile căreia calcă, mai mult sau mai puțin adânc, alte familii locale, dar și inși izolați, „venetici” trecători, străbătînd efemer micul univers schabbachian.

Trei ar fi, după opinia mea, ordinele de remarci și observații ce se impun, obligatoriu, în examenul critic al filmului, cu scopul de a-i măsura cu o mai fină aproximație valorile și de a-i fixa locul rezervat nu doar în încrengătura serialelor TV, ci unul, absolut, în arta filmului: 1) analiza conținutului (în accepția arnheimiană); 2) contribuții și valori cognitive; 3) contribuții și valori estetice (inclusiv o privire asupra mijloacelor de comunicare și expresie). Oricine înțelege, desigur, că asemenea subîmpărțiri nu joacă decît un rol ajutător și că „discursul” critic e unul singur, ca și opera; astfel, comentariul și judecățile mele vor împleti toate aceste categorii/criterii, cu accente preferențiale, ici și colo, spre a nuanța anumite semnificații care — pe lîngă cele motivate și credibile — deschid spirala unor rezerve destul de drastice cu privire la raportul dintre artist și „*vremea de ieri, cînd această vorbă simplă — «Heimat» — nu putea fi scrisă decît în paranteză*”.

După depășirea ezitărilor și oscilațiilor din primele variante scrise (ca totdeauna, inferioare filmului finit), povestea începe în 1919. Și încă o dată, prefer să-i las să vorbească pe cei în cauză, tocmai spre a face mai „neaoșe” obiectivele și intențiile realizatorilor. E vorba, aici, de un pliant bine chibzuit, îndeosebi în privința informației, de Deutsches Fernsehen/ARD (Televiziunea germană/Serviciul de public-relations al studiourilor TV din R.F. Germania); prețios, e între toate; subiectul, rezumatul acțiunii, cum se spune:

„1919 — după întoarcerea din prizonieratul în Franța, Paul Simon construiește în podul surii gospodăriei părintești primul aparat de radio din Schabbach. Se îndrăgostește de Apollonia, o fată cu părul negru, disprețuită de toată lumea, ca fiică a unor ȝigani. Paul se căsătorește, apoi, cu Maria, fata primarului Wiegand, care îl iubește. Curînd li se vor naște doi fii, unul după altul, Anton și Ernst. Trec reco ani și într-o bună zi Paul spune că se duce să bea o bere. Și dispare. Săptămîni în șir este căutat în tot satul, zadarnic.

Pentru a-și vindeca fiul cel mai mare, Eduard, bolnav de plămâni, trimișându-l la cei mai vestiți doctori din Berlin, bătrînul Mathias Simon vinde o bucată de pămînt. Așa se face că fratele lui Paul își găsește în capitala Reichului din anii 1932/33, pe lângă sănătatea pînă atunci amenințată, și o soție, pe Lucie [a se citi: Luți], «Chefin», adică madamă la o casă de toleranță. Ea intuiește repede că Hunsrück, «acest ținut e încă nevinovat, curat, încă nedat pe brazdă». Prin cap îi trec nenumărate planuri.

Curînd, Eduard, membru al partidului nazist încă din timpul șederii sale la Berlin, devine primar. Așa se face că Lucie își vede cu ochii visul unei vile cu 52 de ferestre. Iar atunci cînd aude de călătoria planificată în Hunsrück a unor proeminenți demnitari nazisti, își iese aproape din minți la gîndul că domnii aceștia s-ar putea întîlni în casa ei. Abia întrezăriți, oaspeții sosesc, într-adevăr, dar Lucie rămîne cu buzele umflate deoarece ei nu se opresc la masă, să-i guste bucatele preparate cu zel și gust berlinez.

1938 — construcția autostrăzii pe traseul montan din Hunsrück aduce în casa Mariei, care între timp a împlinit 38 de ani, pe inginerul Otto Wohleben. Abia acum — în apropierea acestui bărbat — Maria simte cît de singură a trăit îndelungași ani de zile. La o petrecere camaraderească, își mărturisesc reciproc dragostea. Fericirea nu ține, însă, mult. În toamna tirzie a lui 1938 sosește din America o scrisoare de la dispărutul Paul, care acum e fabricant prosper și își anunșă pe curînd întoarcerea. Maria hotărîște ca Otto să plece de la ea. Trei sferturi de an mai trăiau, cînd vrea să-l întîmpine pe Paul la Hamburg, nu îi e dat decît să întrezărească, de departe, un bărbat care-i face semne cu o pălărie cu boruri largi. Soțului ei nu îi e îngăduit să părăsească vaporul din cauză că îi lipsește certificatul de origine ariană.

A doua zi dimineața, Hitler declara război Poloniei.

1943 — războiul schimbă fundamental și lucrurile de acasă. Martha, o hamburgheză însărcinată într-un stadiu avansat, se căsătorește prin procură cu „Anton al ei” [fiul Mariei], care se află într-o unitate militară staționată în Crimeea și face parte dintr-o echipă de filmare ce lucrează pentru jurnalele de actualități. Ernst, aviatorul [al doilea fiu al Mariei], azvîrle deasupra miresei, din avion, un buchet cu 50 de garoafe roșii. Pînă la urmă, moartea ajunge pretutindeni. Anton e martorul execuției unor evrei în Rusia. După ce Otto, mobilizat ca artificier, o mai vede o dată pe Maria, evocînd împreună fericirea de dinaintea războiului, moare în clipa în care face să explodeze bomba pe care avea misiunea să o dezamorseze. De asemenea, bătrînul Mathias, de multă vreme orb, moare și el.

1946 — Hunsrückul se obișnuiește repede cu învingătorii din America, iar cînd, în miezul verii, își face intrarea în sat o limuzină neagră, toată lumea află că Paul s-a întors. După o serbare oferită, în semn de salut, satului, cel întors acasă apare, în forma excelentă a biruitorului, în odaia Mariei, spunîndu-i că îi e frig. Ea îi întinde o pătură: «Douăzeci de ani nu se pot șterge din viață, douăzeci de ani în care am înghețat de-a binele».

Noile timpuri schimbă viața germanilor mai adînc decît au făcut-o nazistii și războiul. Anton este proprietarul firmei «Optica Simon OHG», Ernst se însoară cu fiica unui bogat comerciant de lemne, iar Hermann [fiul Mariei și al lui Otto] tîndr licean, se îndrăgostește de Klärchen, pripășită în casa lor după război. Cînd acest fapt ajunge la cunoștința familiei, Maria îl consideră drept o crimă comisă împotriva fiului ei. În consecință, Hermann rupe pentru totdeauna legăturile cu familia.

1967 — fabrica lui Anton a devenit destul de importantă pentru ca să poată interesa un mare concern, o «multinațională». I se oferă șaiseci de milioa-

ne de mărci. Anton e speriat și își consultă tatăl, care tocmai se afla la Baden-Baden, pentru a-l ajuta pe Hermann [devenit compozitor] să-și pregătească un concert public. «Vinde», îl sfătuiește «americanul» pe fiul său cel mare. El însuși și-a vândut fabrica din America unei societăți multinaționale, în condiții foarte convenabile. Concertul lui Hermann, difuzat și de Südwestfunk este ascultat la radio și de Maria, devenind pentru ea, un ceas de tristețe: niciodată nu s-a simțit atât de înstrăinată de băiatul ei cel mic [și preferat].

1982 — Înmormântarea Mariei adună încă o dată rubedeniile laolaltă. Anton, între timp devenit acționar, trăind în huzur, suferă un atac de surzenie, iar nebulul satului (Dorforiginal) Glasisch, ultimul din generația Mariei, se grăbește să moară și el imediat...”

Titlurile episoadelor

- | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| 1. Fernweh (<i>Dor de depărtare</i>) | 1919—1928 |
| 2. Die Mitte der Welt (<i>Buricul pământului</i>) | 1929—1933 |
| 3. Weihnacht wie noch nie (<i>Un Crăciun ca niciodată</i>) | 1935 |
| 4. Reichshöhenstrasse (<i>Autostrăzile montane ale Reichului</i>) | 1938 |
| 5. Auf und davon und zurück (<i>Dus-întors</i>) | 1938—1939 |
| 6. Heimatsfront (<i>Frontul de acasă</i>) | 1943 |
| 7. Die Liebe der Soldaten (<i>Dragostea soldaților</i>) | 1944 |
| 8. Der Amerikaner (<i>Americanul</i>) | 1945—1947 |
| 9. Hermännchen (<i>Micul Hermann</i>) | 1955—1956 |
| 10. Die stolzen Jahre (<i>Anii mândriei</i>) | 1967—1969 |
| 11. Das Fest der Lebenden und der Toten (<i>Sărbătoarea celor vii și a celor morți</i>) | toamna 1982 |
- și flash-backuri

Evident, în ciuda efortului de cuprindere cât mai largă, rezumatul rămâne lacunar și nu reflectă complet opera propriu-zisă. Frapează, totuși, aici, dezechilibrul dintre prezențele consemnate și anumite omisiuni, ușoare „tregeri cu vederea”, care pînă la urmă pot să schimbe accentele și să modifice chiar semnificațiile. Bunăoară, fie din rezumat, fie din confesiunile autorului, rezultă net că personajul central, pivotul în jurul căruia se rotește acțiunea și se grupează celelalte personaje, ar fi Maria, energia sa polarizantă. În acest sens, Reitz face de toate: îi stabilește data nașterii în 1900, cu intenția de a transforma arcul vieții protagonistei într-un fel de simbol de însoțire a secolului; Maria e născută odată cu secolul și moare înaintea lui, firește, într-o primă variantă în 1980, apoi, în filmul finit, în 1982, nu odată cu secolul, ci cu declinul lui și, în orice caz, cu disoluția „patriei celei mici”, cum ar fi zis Caragiale, familia. Implicit, Maria ar fi trebuit să fie și simbolul acelor

„valori“ care — în ochii unor comentatori mai entuziaști — merită să fie recuperate, smulse trecutului atât de disprețuit de Husserl, care credea exclusiv în „certitudinea prezentului“. Or, Maria nu numai că nu reprezintă și nu salvează asemenea valori, ci le dezmente, le dezice în chip aproape dușmănos, în pofida faptului că trăiește în respectul lor (exterior), înlesnindu-le falimentul. Factorul de presiune este, de bună seamă, noul mod de a trăi „americanizant“ și, în general, „modern“, și Reitz procedează cu subtilitate atunci când subliniază totala incomprehensiune și înstrăinare a Mariei în raport cu fiul predilect: dar, să luăm aminte că nu e vorba numai de „fuga înainte“ a artistului de avangardă, care devansează hotărîtor gustul comun, ci și de insensibilitatea Mariei, de incapacitatea ei sufletească, afectivă, de a sesiza, de a „ghici“ sonurile programatice și fermentii locurilor natale, firește sublimați subiectiv în compoziția și execuția muzicală a lui Hermann. Și, *à propos* de Hermann: pe cînd acesta era încă Hermännchen, elev de liceu îndrăgostit — avînd forța și încrederea în „absolut“ ale adolescentului — de umila Klärchen, Maria, în cîrdășie cu fiul ei, Anton, face dovadă de uscăciune, de o organică lipsă de înțelegere umană. Din punct de vedere moral și al „omeniei“, episodul *Hermännchen* se încheie, între toate, în modul cel mai abject: De altfel, Maria trăiește, în a doua parte a vieții sale, aproape singură, în jurul ei e golul, familia s-a împrăștiat, ceea ce cîndva a fost *Gemütlichkeit* a rămas o vagă amintire, tocmai pentru că înfăptuirea acestei stări presupune o anumită socialitate de grup (oricît de restrîns), nu rodește pe solul însingurării, al izolării.

Într-un fel aproape inexplicabil, însă, rezumatul „oficial“ omite figura cu adevărat centrală, deținătoare efectivă a tuturor virtuților implicate în noțiunea de „Heimat“: Katharina Simon (născută Schirmer), soția fierarului Mathias, mama celor trei copii — Eduard, Paul și Pauline — soacra Mariei și bunica, bineînțeles, a lui Anton, Ernst și Hermann. Cînd se înfiripă, de exemplu, idila Maria—Otto, Katharina, repet, mama lui Paul (soțul legitim al Mariei, plecat fără adresă), îi spune, seara, la culcare, lui Mathias: „Nu crezi că ar trebui să avem mai multă grijă și înțelegere față de Maria?“ Noblețea țărănească tot mai rar întîlnită în secolul nostru, ajunge din adîncul vremurilor pînă la Katharina, însemnînd, cu prioritate, muneă, înțelepciune, simț practic, căldură umană, devotament, umor. De ziua

de naștere a lui Hitler (20 aprilie), Katharina se duce la Bochum, unde locuiește un frate de-al ei: „*Fratele meu îmi e mai aproape decât Hitler*”, îi comunică reacționarului său cuscru, Wiegand, tatăl Mariei. La Bochum, printre neamuri (în special, bărbați șomeri), Katharina îi spune nepotului Fritz, sindicalist și membru al partidului comunist: „*Nu le merge bine chiar tuturor în zilele noastre*”. Iar după arestarea, în zori, a lui Fritz, femeia întreabă: „*Cît o fi ceasul?*”, și după ce fratele ei, Hans, îi răspunde: „*Cinci dimineața*”, Katharina judecă: „*Te apucă groaza numai la gîndul să te duci la culcare!*” Lui Wilfried, fratele Mariei, SS-ist ultrazelos (dar mobilizat pe loc, nu pe front), după ce acesta îi pedepsește pe prizonierii francezi, cărora Katharina le-a dat să mănînce, i-a omenit, cum spune românul, vajnica țărancă îi azvîrle în obraz: „*Îți doresc numai atît: să ajungi o dată într-o țară străină și să întîlnești acolo pe unul ca tine!*” Și chiar în ziua izbucnirii războiului, la 1 septembrie 1939, lui Wiegand, Katharina îi prevestește: „*Acum ne-a venit rîndul să plătim socoteala!*”

Nimeni nu se pricepea să pregătească bucatele de Crăciun și sărbători ca ea. Patruzeci de ani în șir a cîrpit ciorapii familiei care se făcea tot mai numeroasă, dar se bucura cînd nepoții îi invadeau bucătăria cu cîrdul alb de gîște. Într-o zi de august, Katharina se apucă să vopsească ouă de Paște: „*Bunico — îi atrag atenția micii Antonchen și Ernstchen — acum e vară, nu sînt Paștile!*” Și Katharina: „*Nu-i nimic, nu se știe niciodată ce se poate întîmpla*”. Însăși moartea e nevoită să adopte firea și ritmurile bătrînei: „*Mă simt tare obosită, Maria, am să mă întind o leacă în pat. Cînd e gata cafeaua, trezește-mă...*” (Așa cum invoca un uitat, dar nu lipsit de importanță poet, Vincenzo Cardarelli, a fost sfîrșitul Katharinei: „*Și cînd vii, moarte, nu mă înșfăca cu ghearele, ci dulce ia-mă, ca unul dintre obiceiurile mele de căpătîi...*”)

Dar în legătură cu înțelepciunea, naturalețea și umorul acestei țărânci — un soi de humuleșteancă Smarandă din Hunsrück — ar mai fi de reținut două momente. Imediat după război, în plină criză și mizerie generală, fostul asistent al inginerului Otto, domnul Pieritz își încropește o negustorie instalată pe bicicletă cu ditamai firma, disproportionat de mare, pe cadrul metalic: „*Vai, domnule Pieritz, nu știu cum se potrivește, dar marile afaceri le fac totdeauna numai ceilalți*”. Iar gîndul cel mai profund, Katharina îl

pronunță constatînd că, de-a lungul vieții ei, nu mai puțin de șase ori au apărut timpuri ce s-au numit noi: „*N-o să se mai termine niciodată cu timpurile astea noi!*” (timpuri noi din punct de vedere politic și social, dar și tehnic). Aproape tot ce am citat e extras din albumul lui Edgar Reitz, *Heimat. Eine Chronik in Bildern* (Patrie. O cronică în imagini, Bucher, 1985), în care apar atît fotograme ale filmului, cît și „fiecîni” ale unor fotografii de familie. Paragraful al doilea este dedicat tocmai „Bunicii noastre”, după ce în primul, „Vizibil și invizibil”, Reitz încearcă să demonstreze cum „*filmul poate să fie un mijloc de împăcare cu trecutul*”. Împăcare prin „bunica noastră”, Katharina Simon, născută Schirmer, da; prin Maria Simon, născută Weigand, nu, sau, oricum, mult mai puțin, chiar dacă, sau tocmai pentru că „Dorforiginalul” Glasisch — Karl sentențiază la „pomana” de după înmormîntarea acesteia din urmă: „*Maria a fost calendarul nostru viu...*” Aparent paradoxal — deși parcurgînd o evoluție radicală a tipului de economie rurală, dincolo de pîinile care nu se mănîncă proaspete, calde, ci abia după o săptămînă: „*Pentru că e mai sănătos? Din înțelepciune sau din nevoie?*” — Maria se conturează ca un caracter, ca un personaj (chiar și în categoriile teoriei dramei) mai puțin vital, mai puțin stimulator decît soacra ei, Katharina. Cu Maria, într-adevăr, deprinderile tradiționale, aromele, zgomotele, gusturile, gesturile și atîtea alte manifestări de viață cotidiană, „rămase din bătrîni” merită să dispară: și-au trăit traiul! Sub aripa generoasă a Katharinei, nu: casa (inclusiv fierăria lui Mathias, inclusiv podul copiilor) oferea siguranță și o corespunzătoare (corespunzătoare „acelui” mod și celui timp) plăcere de a trăi, oricît de trudnice ar fi fost muncile cîmpului sau ale gospodăriei înzestrate cu produsele unei economii semirurale încă. În 1982, la înmormîntarea Mariei, sentimentul unui „Heimat” tradițional încetase de multă vreme să mai existe; de fapt, ieșise discret, pe nesimțite, de pe scena vieții, încă o dată „nouă”, cea americanizată, dimpreună cu Katharina, ultimă întruchipare a ceea ce a fost cîndva, cu adevărat, „*gemütlich*”: ceea ce astăzi e altceva, dacă, de fapt, mai e...

Am ținut cu dinadînsul să stabilesc, adică să restabilesc, acest raport real între Maria, considerată figura emblematică a întregii povestiri, și Katharina, acceptată doar ca un „satelit” rotitor în jurul acestui centru. Or, după părerea

mea, proporția e inversă — subliniez, din strictul punct de vedere al „valorilor” (nostalgice) ale tradiționalului „Heimat” —, în ciuda faptului că rolul Mariei e mai întins și că e interpretat de o bravă profesionistă (Marita Breuer, din Köln, lansată, pe bună dreptate, prin serialul lui Reitz), în vreme ce pe Katharina o întruchipează o diletantă — dar cine își dă seama! — dintr-o echipă de teatru amator din Bad Kreuznach. Breuer e plină de un farmec inedit al inocenței, un „chip nou”, atît timp cît e adolescentă, trăsează și tratează profesionalmente impecabil caracterul personajului adult și devine din ce în ce mai puțin credibilă în procesul de îmbătrânire, adus din condeiul machiorului. Cu excepția unei relative îngroșări (tot în machiaj) a bătrîneții avansate, Bredel *este* (nu o „face” pe) Katharina, fără nici un efort, cu o eleganță sufletească firească și profund umană. (Pentru mine, Gertrud Bredel a realizat performanța supremă a întregului serial.)

O altă ciudățenie lacunară a rezumatului prezentat de ARD rezidă în absența micului Hänschen Betz, fiul unui biet zilier, împletitor de coșuri, suspectat de idei socialiste. Despre școlarul Betz aflăm încă din scena întoarcerii lui Paul din prizonierat că e chior:

„GLASISCH-KARL: Ce-a pățit băiatul ăsta la ochi?

KATHARINA: Mă-ntrebi de Häns'che, al lui ăla de împletește coșuri?

GLASISCH-KARL: Că bine zici, ăsta-i ăla. Îl cunosc de cînd era așa mic.

PAULINE: ăsta i-a scos ochiul frate-său, la masă, de-și serba prima împărtășanie — cu furculița.

GLASISCH-KARL: Cu furculița?

KATHARINA: Cu furculița.

GLASISCH-KARL: Cînd mîncea?

KATHARINA: Cînd mîncea.

PAULINE: Da, cînd mîncea.

Într-adevăr, Hänschen Betz e fără un ochi, mai precis îl ține tot timpul închis pe cel stîng, văzînd perfect cu cel drept. În albumul *Heimat*, doldora de imagini, Reitz îi rezervă paragraful 3: „Hänschen — povestea unui talent”, reproducînd în transcrierea lineară dialogul de mai sus. În altă parte, Reitz furnizează și o indirectă explicație tehnică. Și bunicul său a fost fierar al satului, iar pe lîngă altele unelte fabrica și tacîmuri: „A existat, de pildă,

moștenită de familia părinților mei o furculiță pentru friptură, meșteșugită de străbunicul meu, din fier. Era o splendidă furculiță cu trei dinți, atât de ascuțită și de lăioasă, încât era o adevărată primejdie pentru copii să se joace cu ea". Am evocat amănuntul pentru că e o caracteristică a permanenței năzuințe a lui Reitz de a cuprinde totalitatea lucrurilor în mișcarea propriului său film. Printre altele, și cu intenția de a consacra calitatea artizanală a „lucrului bine făcut”, fie că e vorba de aparate de radio, de planoare, de mașini etc. De altfel, în deschiderea fiecărui episod, cu o secundă înainte de a apărea titlul, *Heimat*, imaginea e dominată, într-o lumină de aur, de un fel de dolmen, de o uriașă piatră miliară, pe care e gravat în caractere gotice: „Made in Germany” (adică, așa cum ar zice francezii „qualité allemande”!).

Dar să revenim la Hans Betz: cum se transformă infirmitatea sa, destul de gravă, în virtute, în talent? Descoperirea o face întâmplarea. Amator de plimbări cu bicicleta prin împrejurimile Schabbachului, băiatul nimereste într-o zi din toamna lui 1933 într-un șantier-lagăr de concentrare (despre care nimeni în sat nu știa și nici nu avea să știe!), cu deținuți politici păziți de soldați SS: unul dintre acești soldați îl oprește pe Häschen și e imediat izbit de ochiul „ținut închis” neconținut. Băiatul îi explică de ce și cum nu vede decât cu un singur ochi, iar santinela are subit o revelație: când tragi cu arma, fixînd o țintă, trebuie să închizi un ochi și să-ți valorifici capacitatea de a vedea prin celălalt ochi, concentrat asupra cătării de pe țeavă. De la „revelația” teoretică, veselul temnicher trece fără zăbavă la practică și îl instruiește pe Häschen cu propria sa armă, lăudîndu-l: „Te-ai născut să fii un țintaș de frunte”! Așa a aflat Hans Betz care îi este vocația și, aflîndu-și-o, își face rost de un flobert, după care nici că găsea mai sfîntă plăcere pe lumea asta decât să împuște — nu ciori, nu vrăbii, nu lighioane ale pădurii — ci, fără a da vreodată greș... izolatoarele de porțelan de pe stîlpii de telegraf, făcîndu-le țandări. Precizia și viteza tirului acestui tînar de nădejde sînt atît de ieșite din comun, încît stîrnesc pînă și entuziasmul proaspătului primar Eduard Simon, Edu, cum îi spune hazlia sa soată, Luți. Edu îl ia pe Häschen sub protecția sa, acceptînd întreceri de tir și anticipînd „doliul plin de mîndrie” al familiei proletarului agricol la „moartea în

Est (Osten) a unicului fiu", grenadierul Hans Betz, trăgător de elită, decorat cu medalia marilor mutilați de război...

Cu figura lui Eduard se poate socoti autorizată deschiderea unui „dosar” propriu-zis politic al serialului. Edu este vârful triumphiului (chiar și adulterin!) avînd celelalte două laturi în Luți, firește, și în cumnatul Wilfried Wiegand, fratele Mariei. Sînt fețe diverse, cu încărcături și apetituri diverse. Luți reprezintă setea de parvenire cu orice preț, sesizînd că un regim totalitar ca nazismul oferă un teren propice în această privință; de altminteri, nu se știe cum și cu ce preț, ea se pomenește locuînd în mult rîvnita vilă, semn al escaladei sale „ideologico-sociale”. Wilfried, însă, SS-ist lăsat la vatră din motive de sănătate (într-un regim care își avea idealul în tineri de o perfectă robustețe fizică!) e un fanatic susținător al hitlerismului, „coadă de topor” prin excelență, crud și profund inuman. Wilfried e unicul „neom” integral din Schabbach — un caz izolat, patologic nu-i așa?, pare că ne spune filmul — care ucide, în mod laș și gratuit, un aviator englez căzut cu parașuta într-o pădure învecinată...

La polul aproape opus — de parcă nazismul ar fi avut două fețe: una criminală și una umană! — se cuvine a fi plasat Eduard, cumsecădenia întruchipată: pasiunea lui, încă din copilărie, e aparatul de fotografiat, primitiv la început, apoi tot mai perfecționat. Așa cum micul Häschen trăgea în stîlpii de telegraf, Eduard „trage” în poză tot ce vede, fără întrerupere, pe toată lumea, constituîndu-se într-un soi de benevol cronicar în „fotochipuri” al satului. Majoritatea fotografiilor „de album” cu care Reitz, recapitulativ și rezumativ, leagă un episod de cel următor îi aparține lui Eduard. Care Edu, imitînd mofturile fotografilor profesioniști, își invită stereotip subiecții immortalizați, de obicei, în grup: „*Freundlich! Freundlich!*”, zîmbiți, vă rog. În componenta auditivă a serialului, acest „freundlich” — literalmente: cu prietenie, prietenos — se dezvoltă ca unul dintre laitmotive. Vrînd-nevrînd, Reitz lasă să parvină spectatorului, de pe marile și micile ecrane un mesaj de cordialitate și de omenie din partea administrației (locale) a lui Hitler, comentarea fotografiilor aparținînd — din *off*, printr-o soluție de ultim moment, în faza de montaj — vocii lui Glasisch-Karl, fosta slugă a lui

Wiegand și „nebun” sau „înțelept” al satului, prieten cu toată lumea, ca și Eduard. (O soluție care, după părerea mea, nu-și are întru totul acoperite rostul și rolul).

Firește, ar fi absurd să se creadă că în toată Germania nazistă n-ar fi existat și câte un primar om de treabă, abil în a atenua impactul de sus în jos cu regimul, cu legile și reglementările sale; de asemenea, e foarte posibil ca în Hunsrück, în Schabbach, în toate comunele acestui ținut, nazismul, ca și războiul, să se fi vădit sub forme blinde, abia să fi atins, ca o adiere trecătoare, oamenii și locurile: să nu uităm, de exemplu, coloana militară motorizată întrezărită în depărtare, rulând, anevoie auzită, pe o autostradă parcă de catifea. E posibil, într-adevăr, ca pretutindeni, în împrejurări similare, Hunsrückul să fi fost într-adevăr o oază ferită de asprurile „înnoirilor” politice și de atrocități. În ipoteza aceasta, însă, pălește vizibil forța de generalitate, de „totalitate”, a operei, „tipicitatea” ei, în accepția lukácsiană, la intersecția singularului cu universalul. Pe de altă parte, o asemenea ambiție și voință de generalitate sînt detectabile, implicit și explicit, și nici că se putea altfel, la autorul unei opere de artă. Metonimic, Reitz o și mărturisește cel puțin atunci cînd, cu deplină inocență (?) își intitulează al doilea episod „Die Mitte der Welt”, în tălmăcire slobodă, „buricul pămîntului”. Aparține, această făloșie, oricărui „patriotism local”, oricărui provincialism orgolios. Nu repeta, oare, cu justificată mîndrie de poet, Zaharia Stancu, că pentru el Călmățuiul e pur și simplu Mississippi, voindu-se astfel, și pe sine, un fel de Mark Twain teleormănean? Sînt impulsuri explicabile și de întîlnit pretutindeni pe acest pămînt al neamurilor. În *Heimat*, dacă nu mă înșel, același Glasisch-Karl observă că, dacă tragi o linie pe hartă, între Paris și Berlin, această linie musai să treacă, nesmintit, prin Schabbach, calcul cartografic care gîdilă simțămîntul băștinașilor față de „geniul locului” lor, gata să traducă protocronist: Franța și toată Germania depînd pînă la urmă, într-un fel sau altul, că vor ori că nu vor, de Schabbach!

Nu-mi dau seama cîtă (bună) intenție stă la temelia viziunii lui Reitz și nici cît spațiu își rezervă acesta pentru o eventuală „manipulare a cronicii” (a istoriei). În orice caz, realizatorul nu e autorizat să emită pretenția că *Heimatul* său ar fi — cu un coeficient de generală viabilitate — *Hei-*

matul tuturor germanilor. Nici nu ar fi putut să fie, se va spune, nici o operă n-ar fi putut să fie! Posibil. Totuși, lectura „trecutului de ieri”, selectarea ipostazelor sale „nodale”, aplecarea într-o direcție sau alta a privirii critice, toate acestea pot fi judecate, și nu cred că Edgar Reitz s-ar mulțumi cu laudele aduse modului său pregnant de a evoca și elogia, fie și critic, „viața la țară”, „gemütlich”-ul de odinioară. Dar, pe măsură ce încercăm să aprofundăm, la rîndul nostru, lectura filmului lui Reitz — admirabil sub multe aspecte —, ne dăm seama că realizatorul e ca însuși Häschen: vede și „trage” dublele serialului său cu un singur ochi. Sau, mai exact: închide un ochi atunci cînd își privește materialul de povestit, de prins, modest, într-o cronică, într-un hronic (modest, fiindcă, se știe, cronica și cronografia nu sînt încă istorie!). Și, închizîndu-l, firește că nu mai vede, nu mai poate vedea „totul”, handicapat de o asemenea, nescontată, infirmitate. De aici, o schimbare, de asemenea nescontată, de accente. „Gerul sentimentelor”, dezumanizarea și, oricum, pierderea „valorilor tradiției”, ale trecutului, nu sînt legate simbolic numai de destinul Mariei: asemenea fenomene nu încep după al doilea război mondial, ci cu mult înainte: egoismul, intoleranța, incomprehensiunea, indiferența, insensibilitatea micii și mijlociei burghezii rurale prind cheag și se consolidează progresiv încă din primul episod din 1919, odată cu întoarcerea lui Paul din prizonierat, care, perfect „americanizat”, asigură o minunată continuitate dezagregării nu doar a nucleului familial, a „casei părintești”, „patriarhale”, unic loc de pace, de trai tihnit și de căldă înțelegere omenească (girat și garantat, cît a trăit, de Katharina). Generația Mariei face să se subțieze pînă la fragilitatea unei pînze de păianjen firul presupuselor și realelor daruri și haruri a ceea ce a însemnat cîndva „Heimat”; generația lui Hermann, compozitorul, rupe complet și, poate, definitiv, acest fir (și prin dezrădăcinare). Maria, solitară, s-a oprit, s-a blocat în situația ei de văduvă paradoxală, dar „dezvoltînd” și gene negative ale neamului ei de Wieganski, transmise, cu o crispăre egoistă a strîngerii în sine, și fiilor: de aici atîta învîrtoșare sufletească la Anton, care introduce, primul, elemente de capitalism în Schabbach prin întemeierea industriei sale optice și chiar la Ernst, transformat în anticar *sui generis*, care spoliază întregul ținut de „bunurile” sale tradiționale,

exploatănd gustul încă la modă pentru solidele vechituri menite să dea culoare și un blazon ciudat *habitat*-ului burghez *à la page*. Asistăm, în fond, la triumful a ceea ce Gillo Dorfles, într-un scurt și acut eseu, numea de curînd „omul de incultură”: și Anton, și Ernst, și Maria, și Eduard, și Paul „Americanul” sînt desăvîrșiți „oameni de incultură”, care nu mai au nimic de-a face nici măcar cu „meseriașii îndemînatici”, oneștii muncitori și artizani pricepuți, ci pur și simplu cu o educație greșită. Nici Katharina nu era „om de cultură” înaltă, dar trăia o viață autentică de țărancă pricepută, perfectă în exercitarea mansupurilor sale; trăia cultura grupului său social, rural, ca pe o „religie laică” a unui mod de viață lipsit de spaime superflue și de coroziunea „ambitiilor greșite” sau deșarte. Katharina era „sarea pămîntului” și, ca atare, ultima exponentă pură a unei lumi care s-a stins pentru totdeauna, odată cu ea. Și cum Katharina Simon aparținea, generațional, cumpenei dintre secole, figura ei atestă, dialectic și prin contrast, că degradarea întru nazism a societății germane a fost un proces cu rădăcini nu doar în republica de la Weimar, ci mai îndepărtate, se înțelege, în epoca wilhelmină.

Nu e deloc de exclus ca Reitz să fi ținut dinadins să ne comunice, mai mult sau mai puțin mediat (*mass-mediated*), tocmai aceste adevăruri. Dar dacă e așa, de ce și de unde acel epilog „împăciuator” și „consolatoriu” în „rai” sau, oricum, pe tărîmul de dincolo? Numai de dragul unei readunări — ca în spectacolele de circ sau de revistă — a tuturor protagoniștilor? „Sărbătoarea celor vii și a celor morți” e titlul ultimului episod-epilog: amestecarea, reîntîlnirile și agnițiunile de oameni, cînd apropiați, cînd îndepărtați, în timpul vieții, să însemne acum o tîrzie, muștrătoare invitație la solidaritate? Să ne învețe, prin moarte, cum să trăim? Nu resping bunele intenții ale autorului, dar povestirea sa televizuală (sau cinematografică) ne obișnuise pînă la acest episod, dincolo de unele cedări, cu o anumită strictețe, cu o anumită rigoare și sobrietate a expresiei: acum și aici, totul este, după părerea mea, relativ lipsit de gust și dezlinat. (În raport cu epilogul, de asemenea imaginar, din *Berlin Alexanderplatz* al lui Fassbinder, cel al lui Reitz apare minor, fie dintr-o angulație ideologică, fie dintr-una estetică, măsurînd diferența de statură artistică dintre cei doi cineasți.)

Aș mai adăuga, apoi, că — în ciuda unor eforturi mai mult decît meritorii de dominare a materialului cinematografic, din partea lui Reitz și a "team"-ului său — satul, populația satului din Schabbach nu trăiește suficient o viață proprie, nu devine "popor", rămînînd mai mult un fundal destul de inert, în rama căruia se decupează personajele principale. (Căci "geografia ideală" poate juca renghiuri, și nu e zis că viața se "lasă" montată întotdeauna și încă automat, de la sine; nu e exclus, totodată, ca Reitz să fi fost constrîns, deseori, să creadă mai mult în mijloacele de comunicare și de expresie — telecinematografice, de bună seamă — decît în oameni. Fenomenul e aproape curent la profesioniștii supercalificați, excelenți, dar nu mari artiști.) Aproape în suita acelorași idei, s-ar mai cuveni observată disproporția dintre episoade, totdeauna perfect justificată, deși e vizibilă intenția autorului de a alterna narativitatea strînsă, cu analize particulare în adîncime, și momentele colective, corale, adaptîndu-și evident și cadența, ritmurile, de la o situație la alta. Precauția luată prin definiția de "cronică" e salvatoare: aparatul de luat vederi alunecă aproape tot timpul la suprafață, face să se vadă multe, foarte multe, dar și să se înțeleagă mai puține. Totuși, asemenea considerații cer adăstări calme în fața raportului cu istoria al unui autor îmbibat de lecturi marxiste, nu fără ocheade aruncate în fenomenologia husserliană sau în aceea "a esenței", preconizată de Heidegger.

Rezervele și punctele nevralgice statornicite pînă aici nu exclud o judecată globală pozitivă asupra serialului *Heimat*: persistă pe retina spectatorului o imensă cantitate de informații și, din cînd în cînd, momente de sensibilitate și chiar de poezie. Atîta doar că imaginile pe care spectatorul le percepe firesc, coordonat, cu amîndoi ochii, sînt, parțial, expresia unui cineast care s-a uitat cu un singur ochi la micul univers al Schabbachului, închizîndu-l pe cel care ar fi trebuit să pună în legătură acest înduioșător "buric al pămîntului" cu pămîntul însuși, cu restul lumii. Intenționat sau nu, din cauza copacilor, dintr-o raritate idilico-romanțioasă, Reitz nu a mai văzut (nu a vrut, nu a putut?) pădurea tragică a Germaniei. Ca să folosesc un *bon mot*, recent, al vienezului de baștină Billy Wilder, lui Reitz nu i-a reușit pe deplin să obțină ceea ce

au realizat compatrioții primului: "*Austriecii au desăvârșit capodopera de a face din Beethoven un austriac, și din Hitler un german*"...

De aceea, reabilitarea și reevaluarea noțiunii de "Heimat" nu se pot socoti integrale: de data aceasta, metonimia sau sinecdoca socotite figuri-principe, potențial, ale filmului, nu au funcționat permanent, partea nu a exprimat mereu întregul. *Heimat* este un serial admirabil și, în același timp, de regândit, de refăcut, în deosebi sub unghi „critic”, în instanța "ironiei". Deocamdată, Edgar Reitz are tot dreptul să-și revendice meritul de a fi deschis drumul, printr-o operă de o indiscutabilă valoare culturală; și demnitate.

Până una-alta, cu rotundă inocență (sau consumată abilitate), Reitz a redovedit, a probat — după Costa-Gavras, după Pontecorvo, după Lilienthal — că nimeni și nicicând nu a dus și, eventual, nici nu va putea duce, până la capăt, cu necesară coerență și consecvență, un film politic *total*, integral. Din cauza producătorilor, a oamenilor de decizie? A imposibilității de a consulta cu seninătate istoria? Îmi vine în minte comentariul lui Gramsci la "*observația istoricului englez Seeley [John Robert] care arăta că, la timpul său, istoria independenței americane a atras mai puțin atenția decât bătălia de la Trafalgar, decât amorurile lui Nelson, decât episoadele vieții lui Napoleon etc. Și totuși, din acele fapte aveau să decurgă consecințe de mare importanță pentru istoria mondială: existența Statelor Unite, ca putere mondială, nu reprezintă un fleac în desfășurarea evenimentelor din ultimii ani. Cum să procedăm, așadar, în studierea istoriei? Să ne oprim asupra faptelor bogate în consecințe? Dar în clipa când iau naștere aceste fapte, de unde să știm noi cât de bogate în consecințe vor fi ele, în viitor? Problema e realmente insolubilă. În afirmația lui Seeley se află, însă, implicit, revendicarea unei istorii obiective, în care obiectivitatea e concepută ca nex de cauză și efect. Dar câte fapte nu numai că le scapă istoricilor, ci sînt de-a dreptul neglijate de aceștia și de interesul cititorilor, fapte cu adevărat importante?"*

Reitz nu a avut menirea, evident, să sesizeze "cît de bogate în consecințe vor fi în viitor" faptele care iau naștere în prezent, sub ochii noștri. Operînd în prezent, el s-a angajat să găsească, să selecționeze și să interpreteze — mai mult sau mai puțin complet — trecutul. Reitz s-a străduit să reînvie pe pînză șaiszeci de ani dintr-un trecut trăit la

perfectul compus și la cel simplu, o amplă perioadă care i-a oferit prilejul să "ghicească", dacă nu să le găsească gata mestecate, fapte dintre acelea care au fost bogate în consecințe, care au adus reale sau doar abia fardate "vremuri noi". Și, în orice caz, Reitz merită din plin respectul și admirația publicului și al criticilor pentru curajul de a înfrunta o asemenea întreprindere uriașă, ca și pentru tenacitatea de a fi ajuns să coaguleze, într-o primă elaborare (preistorică) un univers filmic credibil și chiar atașant. Aceasta, ca om de cinema. Ca istoric, în schimb, Reitz rămâne un diletant, incapabil să stăpânească autoritar nodurile reale ale științei istoricești. Nu e un reproș, căci iată ce ne spune, în materie, un istoric de specialitate, Marc Ferro, cel care s-a ocupat într-un volumaș chiar de relația "cinema și istorie" (*Cinéma et histoire*, Denoel/Gonthier, Paris, 1977), recunoscând stratul de "agent și sursă a istoriei" tuturor "genurilor" cinematografice, cu o singură excepție: *"Unicele filme care nu aduc nici o informație istorică sînt filmele istorice de ficțiune, care sînt foarte frumoase, foarte interesante ca spectacol, ca muzeu, dar nu au nici cea mai mică valoare istorică"...*

Ajunși la acest punct, riscăm să o luăm de la început: este *Heimat* un film istoric propriu-zis, chiar dacă se auto-definește modest "o cronică germană"? Dar o cronică nu e, încă, istorie. Riscăm să ne mușcăm coada ca șarpele lui Renzi și al lui Fellini...

De aceea, mai înțelept e să-mi însușesc, fie și în liniile ei mari, concluzia lui Paolo Lughi, care nu a evitat, nici el, să-l compare pe Reitz cu Fassbinder: *"Mai puțin agresiv decît Fassbinder, care a scos net la lumină raporturile de opresiune și sclavie ale idilei filistine și mic-burgheze, Reitz într-o manieră diferită, dar, poate, nu mai puțin eficace, ne înfățișează lenta deteriorare a aceleiași idile în fața noilor mituri ale Americii, ale mobilității, ale cîștigurilor ușoare, ale artei «de jos». Și tot ca Fassbinder, care voia să fie «incomod» și la nivel productiv, Reitz opune mărfurilor ductile și agile ale industriei culturale un «kolossal» tot atît de «deranjant», avînd tonurile «nalte» din «Berlin Alexanderplatz»".* Numai că eu îl consider pe Fassbinder un artist mai mare, mai adevărat decît Reitz, deși recunosc că acesta din urmă înalță simțitor exigențele serialului, făcînd totuși să credem că "avangarda a generat cultura de masă" și că mass-medii-

le adună laolaltă în poala lor "înalta cultură" și "cultura inferioară", tocmai pentru că, deși se angrenează și el în experiența timpului pragmatic, nu lasă limbajul serialului său să se altereze, „să-și contragă articulațiile la nivelul unei elementarități aproape infantile”, cum se întâmplă în *telenovelas* și în ale lor "tuneluri ale regresiei".

Cu *Heimat* și prin *Heimat*, germanii au deschis un nou și fecund spațiu dialogului cu propria lor istorie, cu propriul lor *Geist* și cu propria lor *Seele*. Cine ar fi putut face, în 1984, atât de mult, sau eventual, mai mult?

Am vrut la un moment dat să-mi botez această încheiere, ca pe un rămas bun cu doruri medievale, *envoy* sau *chiusa*, dar mi-am dat seama că aş fi păcătuît prin superbie, crezîndu-mă poet, aşa că am ales pînă la urmă — şi pentru că e în latineşte, limba aceasta înţeleaptă şi moartă — *peroratio*, avînd în vedere mai mult semnificaţia ei de concluzie, de capăt, de epilog, decît aceea de „*formă patetică, trezind în auditor sentimente variate, după scopul urmărit de orator*”, cum ne învaţă micile şi marile contexte. Şi dacă, totuşi, am urmărit aici un scop, acesta a fost de a-mi îndemna eventualii auditori (cititori) să vadă filme de valoare, să-i cîştig de partea operelor de calitate, să-i îndepărtez cu încă un pas, oricît de mic, de tot ceea ce este şi astăzi socotit a fi păcat. originar al cinematografului: sclavia şi tutela banului, gustul de bîlci, divertismentul facil, epidermic, naturalismul supt de la ţîţa mamei—fotografii (la care se adaugă, astăzi, închinarea şi intrarea sub călcîiul televiziunii). Dar e o închinare, o predare ca aceea a grecilor în faţa romanilor, pentru că ea însăşi, televiziunea, e cea care topeşte în condiţia sa de *mass-medium*, contrastele şi diferenţele dintre „cultura înaltă” şi cea „de masă”, chiar prin film, prin imensa ei capacitate de a difuza filmul. Cel puţin aşa i se pare lui Liborio Termine atunci cînd analizează timpul confederativ — concept împrumutat de la Ernst Bloch — în structura serialelor TV (în eseul despre care am mai vorbit):

„Se ştie că aspectul cel mai caracteristic al cinematografului — cel care l-a determinat pe Hauser să asume întreaga artă contemporană sub semnul filmului — constă în a fi dus la desăvîrşire ceea ce, la începutul seco-

lului, a reprezentat cimpul de experimentare în pictură și în literatură, prin cubism și prin «Ulise», de exemplu : spațializarea timpului și temporalizarea spațiului. Cinematograful oferea, la apariția sa, ca fapt verificabil din partea oricui, ceea ce avangarda producea în izolarea laboratorului ei spre a se sustrage scandalului multora. Nu trebuie să mir, firește, acest intim acord între cultura înaltă a avangardei și un mijloc (și un limbaj) de comunicare de masă cum e cinematograful, deoarece — așa cum intuise, cu spirit de anticipare, Baudelaire — e vorba de un autentic raport de filiație : cinematograful își împrumută instrumentele la cercarea unei alte noțiuni despre artă, pe care o formulează avangarda. În ciuda aparentei contradicții, este corect să se spună că tocmai avangarda e cea care generează cultura de masă — adică, avangarda e cea care își neagă doar aparent matricea de origine (cultura înaltă), în timp ce, de fapt, își duce la îndeplinire sarcina istorică de berbere (antica mașină de război). Fiindcă, prin avangardă, întreaga înaltă cultură se pregătește întru instituționalizarea «valorilor» sale și întru schimbarea propriilor sale funcțiuni. O înaltă cultură care deriva din omul renascentist, căruia îi mai vorbea încă la sfârșitul secolului al XIX-lea, din clipa în care nu a mai existat, nu a avut altă alternativă decât ori să-și schimbe destinatarul și funcția, ori să tacă definitiv. Avangarda, cu punct de virf al acelei culturi, i-a deschis prima cale : cinematograful i-a spus imediat că omul epocii relativității e omul-masă și i-a oferit, ca semn distinctiv, forța demonstrativă a unui nou limbaj. Și a dovedit, astfel, că a devenit patrimoniu de masă cea mai cutezătoare dimensiune a unei noi și complete experiențe intelectuale : un nou mod de a conceptualiza lumea și viața printr-un mod diferit de a percepe spațiul și timpul, intima și necesara lor interrelație”.

Or, acestui proces i s-a dat, aproape cu bruschete, un brînci decisiv prin actuala revoluție tehnologică. La rezultatele ultime nu s-a ajuns încă — în sensul perfecționării extreme a mijloacelor —, dar s-au conturat cu multă limpezime direcțiile de înaintare, în concordanță cu nevoia simțită de Giulio Carlo Argan și anume aceea „de a se atribui culturii de masă demnitatea pe care nu o are încă, de a afirma și de a traduce în fapte o continuitate absolută între activitatea de cercetare și cea de comunicare”.

Cine mi-a făcut cinstea de a citi primul volum al *Aurului filmului* își va aduce aminte că rămăsesem oarecum perplex și nedumerit de grabă cu care cîțiva critici și istorici au alcătuit — chiar în pragul anilor '80 — antologii, albume, sinteze și selecții ale unor „filme de salvat” : de salvagardat mai puțin din pricina unor cataclisme posibile, și mai mult din aceea a prefigurării iminente a unui nou mod de a gândi și de a face film. Astăzi, argumentul acesta îmi apare cu o sporită evidență ; astăzi, îmi dau seama mai bine că, departe de a fi ucis cinematograful, televiziunea îi oferă noi șanse (în ciuda aparentelor gîlcevi și războaie în dantele de bandă magnetică) — și nu doar pe cea amin-

tită — de a-i asigura o incomensurabilă difuziune — ci și pe aceea de a-și multiplica și diversifica mijloacele de comunicare și expresie, „revoluționându-le”, și contribuind încă o dată, la „necesara întrepătrundere a ceea ce definea cultura în altă cu instrumentele culturii de masă”.

Dar dacă filmul a fost expresia unui timp al electricității și al benzii de celuloid, televiziunea e fiica erei electronice și a benzii magnetice, mai mult, a laserului. Se pare că, îndeosebi, e vorba de a argumenta suplețea culorii și claritatea lecturii. Am văzut și eu *Misterul de la Oberwald*, experimentul lui Antonioni, în transpunere de pe banda magnetică pe peliculă tradițională, dar rezultatul mi s-a părut mai puțin decât convingător. Dealtminteri, însuși Antonioni recunoaște că, deocamdată, problema problemelor e aceea a „tregerii” de la ceea ce e gândit și efectuat pentru TV, la ceea ce poate fi proiectat pe ecranele cinematografice „normale”, propriu-zise; în același timp, însă, trecerea inversă, de la filmele „de cinema” pe micul ecran, beneficiază de o calitate excelentă. Am auzit și am citit despre strădaniile lui Francis Coppola la al său „Zoetrope Studios”, cu ajutorul multor tehnicieni străluciți, în frunte cu Vittorio Storaro, „împărat al luminilor”, care își propun să confere mijloacelor TV agilitatea și flexibilitatea în manipulare proprii mijloacelor cinematografului, depășindu-le eventual în folosul noului născut „homo electronicus” (și al „telebuniei”). Am văzut și videocasete în proiecție pe ecrane de zece ori mai ample decât ale televizoarelor: nu m-au entuziasmat, pentru moment, deoarece nici ele nu restituie decât într-o mică proporție calitatea tehnico-estetică a imaginii. Totuși, „oamenii electronici” sînt optimiști și, alături de ei, cîțiva realizatori și chiar unii critici, care rezervă tot mai mult spațiu, în revistele lor de specialitate, unor rubrici intitulate „noua lume a imaginii electronice”.

Astfel, la întrebarea: ce s-a întîmplat și se mai întîmplă în gîndirea și practica filmului mondial, ceva de importanță vitală, ca să nu-i spunem epocală, răspunsul e relativ simplu: „știința întinde mîna artei”! Avînd în vedere vechiul „concubinaj” (numit binom) industrie/artă, aflat la temelia cinematografului, a fost firesc ca proaspăta logodnă să aibă loc, încă o dată, tocmai „sub semnul filmului”. Cu o minte încă avidă deschisă noului, Aristarco se face portdrapelul modernului crez, justificîndu-l:

„Antonioni e cu siguranță primul regizor, alături de Eisenstein, care face să corespundă unei înnoite concepții asupra lumii, o înnoită folosire a tehnologiilor care o exprimă. Vede cum fenomenele culturale și artistice se bazează pe procese tehnico-științifice: conexiunile ce se stabilesc și sînt în stare să definească pînă și rezultatele filmului și ideologia. Nu întîmplător este primul, în absolut, care a filmat o operă cu telecamerele în locul aparatului de luat vederi, oferind un exemplu concret al previziunilor lui Teige și Eisenstein. Teige afirma: bazînd complet creația filmică pe progresele tehnice și științifice, se va ajunge la o totală revoluționare a producției cinematografice: «Toate domeniile necunoscute, petele albe de pe harta cunoașterii și a intuiției, vor fi astfel deschise și dezvăluite. O perfectă stăpînire, o rafinată și ingenioasă folosire a cuceririlor tehnice ne va conduce la înnoirea acestei arte». Iar Eisenstein: «Posibilitățile expresive ale cinematografului sînt infinite. Iar eu sînt convins că noi abia dacă le-am trecut pragul. [...] Probleme tot mai noi ies în întîmpinarea noastră. Iată că în miracolul televiziunii ne stă dinainte, ca o realitate, viața vie care amenință să spulbere rezultatele, încă incomplet asimilate și clarificate de experiență, ale cinematografului mut și sonor». În sfîrșit, Antonioni încheie: «Ceea ce probabil va produce modificarea cea mai violentă și mai profundă în modul nostru de a percepe și reprezenta lumea e intrarea în viața de toate zilele a laserului. Laserul va schimba raporturile noastre sociale, va face să îmbătrînească dintr-o dată nu numai cinematograful non tridimensional, ci și celelalte arte».

Pentru prima oară în istoria acestora, a artelor, este recunoscut un asemenea adevăr, cu atîta franchețe și fermitate (dincolo de „cuceririle” recente din domeniul muzicii), adevăr care ne apropie vertiginos de soluția preconizată de Charles P. Snow, adică aceea a sintezei unei „a treia culturi”, întrevăzută ca „alianță” între cultura umanistă și cea științifică. Se înțelege, hegemonia o va avea tehnica și totul se va petrece nu în afara, ci înăuntrul „epocii relativității”, așa cum profetiza același Eisenstein, susținînd că „nu trebuie să ne temem de a spune că însuși cinematograful se întemeiază pe cea de-a patra dimensiune einsteiniană, tocmai pentru că, în cinematograful, cea de-a patra dimensiune este timpul, care, să zicem așa, pătrunde și se leagă de cele trei ale spațiului...” (citatul e apud Liborio Termine). Îl confirmă, în zilele noastre, critica de specialitate, care admite fără crîcnire că „structurile povestirii filmice se găsesc în însăși noua concepție științifică”, producătoare de „modele cognitive noi”, cu punctul de plecare în Einstein: *Identificarea unei femei* de Antonioni, *Unchiul meu din America* de Resnais și *Paris, Texas* de Wenders sînt citate ca exemple edificatoare. În asemenea pelicule, pasămite, „noua povestire cinematografică nu mai urmează legea cauzei și efectului, ci pe aceea a unde probabilității, prin care un anumit eve-

niment are loc întrucît există, statistic, probabilitatea ca acesta să aibă loc, și în consecință autorul îl face să se împlinească". Hm...

Să fie într-un ceas bun, din parte-mi, o asemenea memorabilă (re)împăcare! Dar nu pesimismul sau neîncrederea, ci un dubiu tot „științific” mă trage de mîneacă și-mi aduce aminte că, pînă la urmă, toată această „revoluție tehnologică” nu va putea trece mult dincolo de o extremă perfecționare și rafinare a mijloacelor, de o înmulțire a lor. Întrebarea esențială, însă, rămîne dacă asemenea înnoiri tehnologice vor produce și *artiști noi*: probabil că da, ba e chiar sigur că da. Cinematograful își va avea, fără îndoială (dacă nu i-a și avut, căci noi nu știm tot ce se petrece în lumea asta mare), Stockhausenii, Luiginonii și Beriii săi binemeriți. Și pe urmă? Va fi, oare modificată, răsturnată eventual, și estetica, și filosofia culturii, care — pînă acum, cel puțin — ne învățau că nu există progres în artă, în absolut, și cu atît mai puțin un progres datorat perfecționării mijloacelor de expresie? ! Am învățat, pînă acum, că Homer, fiindcă a trăit și a povestit în „preistorie”, nu poate fi socotit, prin însuși acest fapt, inferior lui Balzac sau lui Tolstoi, care au cunoscut mașina cu aburi, sau lui Borges, care a apucat zborurile în Lună. Inspirat de alte criterii și viziuni, Romulus Rusan, în *Filmar*, se arată convins că „*filmul este arta ai cărei maestri, în totalitate, sînt încă niște precursori*”: să fie doar precursori și în sens de pre-electronici sau prelaserieni? Să credem, de pildă, că artistul Eisenstein și artistul Chaplin vor cădea curînd în desuetudine pentru că nu au dispus de setul mai complex și mai sofisticat al lui Coppola, al lui Wenders sau al lui Resnais?

Ne întoarcem, astfel, cu fața la scopul real al „perorației” noastre: filmul de calitate, filmul-operă de artă. Unde ne sînt valorile? Unde ne vor fi ele? Vrînd-nevrînd, deocamdată pasionata îmbrățișare dintre cinematograful și televiziunea a avut în vedere tot ce este și orice este film, fără alegere. Semnificația ei e net cantitativă, ba, la rigoare, hibridă, în sensul că leagă într-un imens snop toate filmele, bune și rele, capodopere și produse submediocre, înalta valoare și maculatura. Dar cîne să mai deosebească, într-o asemenea înghesuială, grăuntele curat de pleava copleșitoare? Televiziunea, căpcăun nesățios, debordează fără încetare, dar și fără selectivitate, nelimitate cantități de filme. Și tot fără încetare și fără un sigur criteriu de selecție, telespectatorul

înghite otova tot ce i se oferă. De aceea, problema reală a fost și rămîne — și în condițiile „crei electronice”, ale lui „homo electronicus” și ale „teledependentului” — aceeași: educarea și formarea publicului prin opere de valoare. Și așa se face că mi-a produs o mare bucurie citirea și recitirea pamfletului lui Renzo Renzi, *De ce nu sînt făcute praf filmele la TV?* (în revista condusă de acest neobosit iubitor de cinema, „bolognaincontri”, nr. 11/1981: *Perché non si stroncano i film in tivù?*). O bucurie pe care mă grăbesc să o împărtășesc, în parte, și cititorului român:

„...Dovada că cinematograful în înțeles tradițional se află într-o fază de scădere, dacă nu de dispariție, stă în faptul că noilor cineaști le place întreg cinematograful, fără prea multe distincții între diferitele filme. Lîr le place filmul așa cum poate să placă un „revival”, o deshumare de lucruri moarte. Nu s-a întîmplat, totuși, pînă acum, să placă toate romanele, toate picturile, toate sculpturile, toate arhitecturile. Și iată că, astăzi, cinematograful e iubit ca anotimpul unui stil pierdut: barocul sau deco-ul. Ce frumos era cinematograful.

Așa ziceam și noi, veteranii, cărora ne plăcea atît de mult cinematograful. Dar am devenit, curînd, foarte selectivi, sub semnul unui anotimp în ascensiune.

Faptul în sine — această dragoste nediscriminată pentru cinematograful — ar avea pur și simplu semnificația unei întîmplări, dacă n-ar ascunde un precedent oarecum neliniștitor. În anii '60 s-a răspîndit... un tip de cultură sociologică de origine anglosaxonă care, receptată în modurile cele mai nechipzuite, avea să înlesnească prăbușirea selecțiilor, a opțiunilor. De fapt, limita unei anumite sociologii e tocmai aceea de a descrie în mod inutil lumea. Căci dacă pentru această sociologie preocupată de orice, totul are un interes, tocmai «sociologic», de ce să nu-i așezăm, pe același plan al meritelor, pe Chaplin și filmele-maculatură? Lucrul ar fi rămas oricum circumscris dacă n-ar fi coincis cu nevoile practicii televizuale ca «serviciu public» (sau ca joc publicitar).

S-a spus de mult că TV, cu retrospectivile și ciclurile ei de filme, a devenit cel mai mare cineclub din cîte se cunosc. Ciclurile tematice repropun în serie — pe regizori, pe actori, pe genuri — filmele trecutului. Ce face redactorul acestor cicluri, marele îndocrinător, atunci cînd ele sînt comentate? În primul rînd, el trebuie să-și convingă publicul că merita să readucă la lumină aceste filme. În primul rînd, așadar, atitudinea e apologetică (în timp ce pare interesant să propui o operă, chiar dacă după aceea aceasta e discutată critic cu temeinicie și rigoare. Așa se face, cum s-a și făcut de curînd, să vezi tratate cu prea mult respect, de exemplu, «filmele cu telefoanele albe», într-o serie, altmîntri destul de solasoare, dedicată cinematografului italian din anii '30. Atunci, cel care dispune de o minimă informație se întreabă cum de poate fi elogiât un asemenea cinematograful prost, al indifferenței, care a fost acela al «telefoanelor albe», îndeosebi dacă ne gîndim că, în aceiași ani, se vedeau deja filmele lui René Clair, Ernst Lubitsch sau Howard Hawks.

Pe de altă parte, interesele create în jurul unei instituții publice cum este TV împiedică, de fapt, orice posibilă critică, deoarece s-ar spune imediat că un «serviciu public» nu poate să critice cutare sau cutare produs, de îndată ce

mijlocul este, tocmai, în serviciul tuturor. În această împrejurare, de altfel, orice operațiune televizuală, în cheia unui colosal centrism, se întemeiază pe ideologia lui pro și contra, a negrului care nu poate să existe fără alb, și, pe scurt, pe ideologia lui «una fie, una mie», ca dovadă de obiectivitate, în timp ce manipularea se exercită, adeseori, chiar în felul acesta.

Între timp, însă, o generație a crescut hrănindu-se cu asemenea ciorbe. În domeniul specific al ciclurilor cinematografice, în afară de apologie se cultivă incapacitatea de a alege și nostalgia. Din acestea se hrănește, astfel, acel climat de «revival» despre care vorbeam mai sus. Viitorul nostru e în spatele nostru, ar zice Gassman. Cu o adăugire. În corul apologetic ce se produce în jurul oricărui tip de filme (în timp ce cinematograful, se spunea, poate că trage să moară), există opere și regizori și actori mai elogiați decât alții și aproape sacralizați. Întrucât regresivitatea sporește imens oedipismul, toate acestea sînt opere, regizori și actori care — uneori din neverificate presupuneri ale unor imputări, ale unor vini — au fost neglijate și neglijăți sau refuzați de tați (tații își pun, acum, toată nădejdea în nepoți, de către care — dacă va persista spirala asasină — vor fi cu siguranță răzbunați). Iată de ce, pentru a mai mișca un pic apele stătute ale acestui public totalizant și consimțitor, și pe deasupra oedipic, eu propun — măcar pe cîte un canal de televiziune care urea să fie liber cu adevărat — un ciclu sau o serie de cicluri alcătuite din filme care trebuie criticate. Întrerupem, cînd și cînd, filmul și în loc să facem publicitate unei paste de dinți, apare criticul necrușător și zice: «Ați observat cît de falsă e povestea derulată pînă acum? Ei bine, continuați s-o priviți. Veți vedea altele și mai și».

O critică nimicitoare la televiziune ar fi, desigur, un scandal prin ea însăși. Dar pentru ca scandalul să fie complet, înțeleg să sugerez, spre criticare, următoarele nume de regizori și de actori: Alfred Hitchcock în primul rînd, Samuel Fuller, Nicholas Ray, John Wayne, Totò, Mario Bava, Raffaello Matarazzo, ca hartă a noului conformism: nu pentru că o parte dintre aceștia n-ar fi făcut și cîte un film bun, ci pentru că a fost proclamată sacră întreaga lor producție, înduntru al acestei mlăstinoase mări a elogiilor. Să desacralizăm deci mediocritatea: a venit ceasul bunicilor. Nepoți!, ajutați-ne împotriva taților voștri. Lor le place orice, tot. Ce anosteală!

Se înțelege, sper, că Renzi nu dramatizează (foarte), ci ironizează, atrăgîndu-ne atenția asupra unui fenomen real și la noi acasă, chiar dacă într-o măsură mai redusă: să ne gîndim la videocasetofilia publică și privată, prezentă cel puțin ca o tendință certă. Cît despre împărțirea generațională, aceasta e cît se poate de justă: dinadins am tradus ultimele cuvinte ale lui Renzi („che noia!” = ce plictiseală!) cu „anosteala” atît de dragă lui Suchianu, care a fost, pînă la un moment dat, spectator și tată și bunic... În privința uriașului cineclub care este televiziunea, într-adevăr, ce educație (ideologico-estetică) s-ar putea organiza, și cu cîtă eficacitate, pe micul ecran, pentru a reobișnui publicul nostru mare cu filmul ca *operă de artă*! Am folosit în aceste idei mijloacele și procedeele din primul volum al *Aurului filmului*, poate chiar accentuîndu-le. Am apelat

la vocile unor eseiști și critici mai mult ori mai puțin iluștri, nu pentru a-mi adăposti opiniile sub scutul autorității lor, ci, dimpotrivă, pentru a le pune în contact și în dialog cu viziuni teoretice mai stricte, cu experiențe mai bogate și mai nuanțate. De fapt, m-am gândit mai puțin la mine și mai mult la spectatori, la criticii și chiar la cineasții noștri: pentru ei am evocat pagini de scenariu cu „scriituri” caracteristice; episoade semnificative din activitatea concretă a unor platouri de filmare; declarații și intervenții ale unor autori surprinși în momente de sinceritate sau dând glas propriilor „poetici”, — scoțînd din „filmarul” meu (face carieră inspiratul titlu al lui Romulus Rusan!) — impresii, opinii, judecăți menite să se confrunte între ele, uneori la îndelungate intervale de timp și de spațiu, verificîndu-se astfel pe sine, în fața cititorului. Și-apoi, sînt cele aproape-treizeci de filme luate în examen — ce-i drept, un examen nu tocmai omogen și sistematic, reglat mai curînd de necesități (și posibilități) ale unui discurs întemeiat pe o pluralitate de criterii — prin discutarea căroră m-am străduit să ofer o imagine cît mai complexă a lumii contemporane, ca fundal cuprinzător și ferm al vieții trăite cînd „deasupra istoriei”, cînd „dedesubtul ei”, — așa cum numai cinematograful (ca mijloc) și filmele (ca stil) sînt în stare să reconstruiască și să propună ochiului și urechii atente ale oamenilor de astăzi.

Părerea mea e că publicul, spectatorul de cinema, nu este numai egalul autorului, al realizatorului, ci, într-o măsură de-a dreptul sporită, și al criticului: un partener, un colaborator, deci, afirmînd sau respingînd, admirînd, disprețuînd sau iubind, pe scurt, exercitîndu-și — egal între egali — dreptul și datoria susținerii propriilor judecăți de valoare. Dincolo de diviziunea în capitole și paragrafe, deloc încremenite și închise, cititorul e îmbiat, în cazul nostru, să conflueze cu autorul prin „ghicirea” unor nexuri, a unor legături, care apropiе, oricît de neașteptat, în proporții mai mici sau mai mari, de pildă, un film ca *Germania în toamnă de Profesione: reporter*, pe acesta din urmă de *Proba de microfon*, care nu e străin de tilcurile din *Eu nu ureau, totuși, decât să mă iubiți*, la rîndul său posibil de comparat cu *Pas în doi*, după cum inocența fetitei din *Alice în orașe sau a băiețelului din Vaporul alb* poate fi socotită un revers al diabolismului „copilei” din *Toby Dammit*. Și cine ar fi în stare să negе că un tainic resort îi

unește pe aborigenii australieni din *Acolo unde visează furnicile verzi* cu trudiții cultivatori din *Insula*? Dar câte alte, nenumărate, intuiții nu pot să aibă cititorii / spectatori, depășind cu dezinvoltură aserțiunile autorului, completându-le, amplificându-le, în calitate, tocmai, de co-autori? ! (*publicul ca autor* a devenit ținta cea mai înaltă a filmologilor și psihosociologilor din zilele noastre!).

Vreau să spun, prin toate acestea, și să subliniez, că există o omenie (post-cvadrumană, ulterioară ordinului primatelor) a întregii umanități și că Marx avea dreptate să vadă în comunism o cale mai realistă și mai dreaptă pentru ca omul să devină treptat tot mai uman. Există copii, există tineri, există bătrâni, în filmele proiectate oricât de stângaci în paginile de față, există amintiri și vise, nostalgii și speranțe, demnități jignite și nedreptăți reparate, lacrimi și surâsuri. Cineva scria că „*prezentul nu e niciodată indolor*“, fiindcă orice facere — și prezentul e de fiecare dată o nouă facere — e încinsă de dureri, fără ca ele să stăvilească, totuși, șuvoiul bucuriei. Al bucuriei de a lucra, de a plăsmui, de a face, și trebuie să recunoaștem că filmul tocmai asta e: muncă, activitate perpetuă, facere, „acțiune“. Cel puțin așa a fost pînă acum, indiferent de meridianele care l-au produs. Evident, filmul bun, filmul de calitate, filmul-operă de artă, pe care nu voi obosi nicicînd să-l recomand marelui public, „cercului de cunoscători“ destinat — de istorie — să crească și să se dilate din ce în ce mai mult, în diametru, democratic, de jos în sus. O contribuție la atingerea unui astfel de țel am dorit să fie — cu inima, nu doar cu mintea — cartea mea. Adică un aport la îmbogățirea și înnobilarea cunoașterii, a orizontului de cultură — repet pentru a nu știu cîta oară: este vorba de cultura înțeleasă ca mod de a trăi, ca „religie laică“ — fără de care viitorul va refuza să se profileze pe cerul existenței noastre de azi și îndeosebi pe al acelei ce se apropie.

Cum vor fi — în lume și la noi acasă — filmele anilor '90 și după aceea, ale primelor decenii ale mileniului al treilea? Depinde de cum ne vor fi nepoții; depinde de ei dacă operele preferate și gustate de un mic cerc de cunoscători, de „inițiați“ (de parcă cinefilii ar fi o sectă sau o lojă cu acolade „elitare“) vor deveni opere preferate și gustate de un larg cerc de cunoscători, practic de majoritatea (tele)spectatorilor, cum preconiza Brecht. În sensul discutat, după părerea mea, este neapărat necesar ca acest public

să-și redobîndească și să-și păstreze plăcerea de a frecventa sălile de cinema, fiindcă — cel puțin pînă cînd televiziunea va putea să ofere mijloace de receptare analoge sau egale — numai marele ecran e în stare să ofere cheazășia unei înțelegeri și vibrații, dincolo de simpla intrigă, de simplul „subiect“, și în orizontul dimensiunii estetice, artistice, a filmului, pentru cauza căreia am „perorat“ pînă acum, poate pînă la... anosteală, pînă la osteneală. Cu sentimentul, încă nu pe deplin deslușit că bunicii și-au făcut, totuși, datoria. Cu speranța că și-o vor face, mai bine, nepoții...

Autorii și operele lor

(Fișe bio-filmografice)

ALLEN, Woody (Allen Stewart Königsberg) — actor, regizor, scenarist american (n. Brooklin—New York), I.XII.1935. Se afirmă, după 1952, cu scheciuri umoristice pentru TV. Lansat pe Broadway, interpretează două comedii proprii. Din 1970 începe să-și valorifice talentul de cineast, cu *Take the Money and Run* (Înșfacă banul și șterge-o); *The sleeper* (Cușeta, 1973), aspră critică a actualității americane; *Annie Hall* (1976); *Manhattan* (1979); *The Purple Rose of Cairo* (Trandafirul purpuriu din Cairo, 1985), *Hannah and her sisters* (H. și surorile ei, 1985), filme în care autorul își definește stilul unui „umor dramatic” de sorginte chapliniană, în cheia și tehnica „nonsensului”. A. e socotit unul dintre cel mai vitali, mai subtili (și sofisticăți) ironiști ai ecranului contemporan.

ZELIG — r.* , sub. și sc. : Woody Allen; i. : Gordon Willis; scg. : Mel Bourne; c. : Santo Loquasto; m. : Dick Hyman. Cu: Woody Allen, Mia Farrow, John Buckwalter, Susan Sontag, Irving Howe, Saul Bellow, Bruno Bettelheim. Prod.: Orion Pictures—Warner Bros, SUA, 1983.

ANTONIONI, Michelangelo — regizor și scenarist italian (n. Ferrara, 29.IX.1912). Își manifestă preocupările cinematografice întâi ca recenzent, apoi ca student la Centro Sperimentale (Institutul superior de cinematografie) și ca documentarist (după o licență în științe economice), rămânând celebre peliculele sale de gen: *Gente del Po* (Oameni de pe Valea Padului, 1943); *N.U., Nettezza Urbana* (Întreprinderea de salubritate publică, 1948); *L'amorosa menzogna* (Drăgăstoasa minciună, 1949). Prin primul său lung-metraj, *Cronaca di un amore* (Cronica unei iubiri, 1950), Antonioni deschide un nou drum în cinematograful post-neorealist: acela al unui realism mai mult psihologic decât epic, interesat în scrutarea lumii interioare a personajelor. Filme marcante: *Le amiche* (Prietenile, 1955); *Il grido* (Strigătul, 1957), în care se urmărește tema generică a „bolii sufletului” contemporan, atingând expresivitatea maximă în tetralogia: *L'avventura* (Aventura, 1960); *La notte* (Noaptea, 1961); *L'eclisse* (Eclipsa, 1962), *Deserto rosso* (Deșertul roșu, 1964). Tema „alienării” e înfățișată și în filme ulterioare, dar cu un sporit accent pus pe aspectul social: *Blow up* (1967),

*Abrevieri: r. = regie; sub. = subiect; sc. = scenariu; i. — imagine; scg. = scenografie; c. = costume; m. = muzică; prod. = producție.

Zabriskie Point (1970). Ulterior, A. își adâncește studiul perfecționării mijloacelor sale de expresie cu ajutorul TV și al electronicii: *Il mistero di Oberwald* (*Misterul de la Oberwald*, 1979).

PROFESIUNE : REPORTER (*Professione : reporter*) — r. : Michelangelo Antonioni; sub. : Mark Peploe; sc. : Mark Peploe, Peter Wollen, Michelangelo Antonioni; i. : Luciano Tovoli; scg. : Piero Poletto; c. : Louise Stjernsward. Cu: Jack Nicholson, Maria Schneider, Jenny Runacre, Jan Hendry. Prod. : Carlo Ponti pentru M.G.M., Italia—USA, 1975.

BERGMAN, Ingmar — regizor și scenarist suedez (n. Uppsala, 14.VII. 1918). Debut în cinema cu *Kris* (*Criză*, 1945), unde sînt enunțate temele fundamentale ale poeticii sale: existența ca angoasă profundă, solitudinea ontologică a individului. Încă de la *Fangelse* (*Închisoarea*, 1948), B. își realizează operele sub semnul filosofiei lui Kierkegaard. Filme marcante: *Der Sjunde Insegllet* (*A șaptea pecete*, 1956), *Nära Livet* (*Voi fi mamă*, 1957), *Ansiktet* (*Chipul*, 1958); *Jungfrukällan* (*Izvorul fecioarei*, 1959); după acest film, B. se apropie de studiile lui Jung și începe să caute „persoana” inclusiv cu mijloacele psihaanalizei: *For Att inte Tala om alla Dessa Kvinnor* (*Că să nu mai vorbim de toate aceste femei*, 1964); *Persona* (1965); *Vargtimmen* (*Ora lupului*, 1967); *Skammen* (*Rușinea*, 1968) și îndeosebi *Viskningar och rop* (*Strigăte și șoapte*, 1972). În 1977 turnează în R.F.G. *The Serpent's egg* (*Oul șarpelui*). Întors în patrie, realizează, printre altele: *Sonată de toamnă* (1978), *Fanny și Alexander* (1983). Pentru Festivalul celor două lumi de la Spoleto pune în scenă *Domnișoara Iulia* de Strindberg (1986).

FRAGII SĂLBATICI (*Smultronstället*) — r. sub. și sc. : Ingmar Bergman; i. : Gunnar Fischer; scg. : Gittan Gustafsson; m. : Erik Sjöström. Cu: Victor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Naima Wifstrand, Jullan Kindahl. Prod. : Svensk Filmindustri, Suedia, 1957.

BUÑUEL, Luis — cineast spaniol (n. Calanda, Spania, 22.II.1900 — m. Ciudad de Mexico, 30.VII.1983). Studii de agronomie și inginerie la Madrid; acolo teagă prietenie cu cei mai importanți intelectuali ai epocii: F. García Lorca, José Ortega y Gasset, Rafael Alberti, Salvador Dalí. Licențiat în litere și filosofie. Experiență de actorie și direcție de scenă. În 1925 ajunge la Paris, urmînd cursurile Academiei de Cinema; unul dintre directorii instituției, Jean Epstein, îl ia ca asistent la cîteva filme ale sale. B. scrie și realizează, cu Salvador Dalí, celebrul *Un chien andalou* (*Un cîine andaluz*, 1929), apoi *L'âge d'or* (*Vîrsta de aur*, 1930) — Dalí colaborînd, aici, doar la redactarea primelor secvențe. M.G.M. îi oferă lui B. un contract pe care acesta îl refuză, rămînînd puțină vreme în studiourile hollywoodiene, ca „observator”. Revenind acasă regizează *Las Hurdes* (*Pămînt fără pîine*, 1932), documentar despre unul dintre cele mai sărace ținuturi spaniole. În 1935—37 produce documentare dedicate războiului civil, printre care *Hispania leal en armas* (*Spania loială sub arme*). După căderea republicii spaniole, trecînd prin Paris și New York, se stabilește în Mexic, unde turnează filmul muzical *Gran Casino* (1946) și *Los Olvidados* (*Uitații*, 1950). Alte filme marcante: *El* (1952); *Nazarin* (1958), *El Ángel exterminador* (*Îngerul exterminator*, 1962); *Journal d'une femme de chambre* (*Jurnalul unei cameriște*, 1964); *Le charme discret de la bourgeoisie* (*Farmecul discret al burgheziei*, 1972); *Le Fantôme de la liberté* (*Fantoma libertății*, 1974); *Cet obscur objet du désir* (*Acest obscur obiect al dorinței*, 1977).

VIRIDIANA — r. și sub. : Luis Buñuel; sc. : Buñuel și Julio Alejandro; i. : José F. Aguayo; scg. : Francisco Canet; m. : Mozart, Haendel și melodii moderne de dans. Cu: Silvia Pinal, Fernando Rey, Francisco Rabal, Margarita Lozano. Prod. : UNINCI și Films 59, Spania, 1961.

DANELIUC, Mircea — regizor, scenarist și actor român (n. Hotin, 7.IV. 1943). Licențiat al Universității din Iași, Facultatea de filologie — limbă și literatură franceză (1966). Absolvent al I.A.T.C., secția regie cinematografică (1971). Debutază în 1975 cu lung-metrajul *Cursă*, atrăgând atenția criticii și a producătorilor. *Ediție specială* (1977) evocă perioada premergătoare celui de-al doilea război mondial în mediul gazetăresc. *Vîndătoarea de vulpi* (1980) este ecranizarea romanului *Niște țărani*. *Glissando* (1984), încercare ambițioasă de a împleti narațiunea tradițională, „realistă”, cu viziuni onirice și cu analize ale comportamentelor umane; anumite lungimi îl fac pe D. să treacă pe lângă o posibilă capodoperă: dar și așa, *Glissando* cuprinde secvențe „conduse cu mîină de maestru” (cum scria „Corriere della Sera”, după Festivalul de la Veneția).

PROBA DE MICROFON — r. și sc. : Mircea Daneliuc; i. : Ion Marinescu. Cu: Tora Vasilescu, Gina Patrichi, M. Daneliuc, George Negoescu, Adrian Mazarache, Geta Grapă, Vasile Ichim, Maria Junghietu, Victor Hilleșim. Prod. : Casa de Filme 3, R. S. România, 1980.

CROAZIERA — r. și sc. : Mircea Daneliuc. Cu: Tora Vasilescu, Nicolae Albani, Maria Gligor, Paul Lavric, M. Daneliuc, Mihaela Juvara, Adriana Schiopu, Florin Tănase, Maria Munteanu, Mario Podoleanu. Prod. : Casa de Filme 3, R. S. România, 1981.

DE SICA, Vittorio — regizor, actor de teatru și film italian (n. Sora, 7.VII.1901 — m. Paris, 13. XI.1974). Studii de economie. De la 16 ani apare pe scenă; carieră strălucită în roluri de june prim romantic, elegant și spiritual. Tot ca actor debutează în cinema (1926), primul mare succes fiind *Gli uomini che mascalzoni!* (*Bărbații, ce canalii!*, 1932). Regie din 1940: *Due dozzine di rose scarlatte* (*Două duzini de trandafiri roșii*). *I bambini ci guardano* (*Legea inimii*, 1943), marchează începutul colaborării cu scenaristul Cesare Zavattini, din care vor rezulta cîteva opere de vîrf ale neorealismului: *Sciuscià* (*Lustragii*, 1946), *Ladri di biciclette* (*Hoști de biciclete*, 1948), *Miracolo a Milano* (*Miracol la M.*, 1951). După o scurtă ședere în S.U.A., se întoarce în patrie și realizează — fără să se mai ridice la înălțimea expresivă din anotimpul neorealist — *Stazione Termini* (*Gara Termini*, 1953); *L'oro di Napoli* (*Aurul Neapolelui*, 1954); *La Ciociara* (*Ciociara*, 1960), *Matrimonio all'italiana* (*Căsătorie în stil italian*, 1964); *Il giardino dei Finzi-Contini* (*Grădinile Finzi-Contini* 1971) ș.a., ultimul său film fiind *Il viaggio* (*Călătoria*, 1974). De reținut, de asemenea, dintr-un număr impresionant, interpretările actoricești din *Pane, amore e fantasia* (*Pîine, dragoste și fantezie*, 1953), *Il Bigamo* (*Bigamul*, 1956), *Padri e figli* (*Tați și fii*, 1956), *A Farewell to Arms* (*Adio arme*, 1957) și *Il generale Della Rovere* (*Generalul Della Rovere*, 1959).

UMBERTO D. — r. : Vittorio De Sica; sub. și sc. : Cesare Zavattini; i. G. R. Aldo, scg. : Virgilio Marchi; m. : Alessandro Cicognani. Cu: Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, Lina Gennari, Alberto Albani Barbieri și actori neprofesioniști. Prod. : Rizzoli-De Sica-Agnato, Italia, 1952.

FASSBINDER, Rainer Werner — regizor, dramaturg, scenarist, actor și producător de filme și TV vestgerman (n. Bad Wörishofen, 31. V. 1946 —

— m. München, 10. VI. 1982). Abandonează liceul în pragul bacalaureatului. Cursuri de actorie; figurant în micile teatre müncheneze. În 1967 intră în trupa „Aktion-Theater”, iar în 1968 întemeiază „antiteater”, pe scena căruia montează, până în 1971, 20 de piese. În cinema debutează în 1969 turnând lung-metrajele: *Liebe ist kälter als der Tod* (*Dragostea e mai rece decât moartea*), *Katzelmacher* (*Veneticul*) și *Götter der Pest* (*Zei ciumei*). A lucrat enorm, într-un ritm impetuos, realizând până în 1982 peste 40 de filme, printre care: *Angst essen Seele auf* (*Frica mănincă sufletul*, 1973); *Fontane Effi Briest* (1972–74), *Chinesisches Roulette* (*Ruleta chinezească*, 1976), *Die Ehe der Maria Braun* (*Căsnicia Mariei Braun*, 1978), *Lola* (1981), *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (*Dorul Veronicăi Voss*, 1981); și pentru TV: *Bremer Freiheit* (*Libertate la Bremen*, 1972). După moartea sa prematură, critica l-a numit pe Fassbinder „un erou grec intens și eficient” și „un Balzac al germanilor”.

NEGUSTORUL DE LEGUME ȘI FRUCTE (*Der Händler der vier Jahreszeiten*) — r. și sc.: Rainer Werner Fassbinder; i.: Dietrich Lohmann scg.: Kurt Raab. Cu: Hans Hirschmüller, Irma Hermann, Hanna Schygulla, Gusti Kreissl, Kurt Raab, Klaus Löwitsch, Ingrid Caven. Prod.: Tango Film, R. F. Germania, 1971.

EU NU VREAU, TOTUȘI, DECÎT SĂ MĂ IUBIȚI (*Ich will doch nur, dass ihr mich liebt*) — r. și sc.: Rainer Werner Fassbinder, după o povestire din *Lebenslänglich* (*Pe toată viața*) de Klaus Antes și Christiane Ehrhardt; i.: Michael Ballhaus; scg.: Kurt Raab; m.: Peer Raben. Cu: Vitus Zeplichal, Elke Aberle, Alexander Allerson, Ernie Mangold. Prod.: Albatros Produktion pentru Trio-Film, R. F. Germania, 1975–76.

FELLINI, Federico — regizor și scenarist italian (n. Rimini, 20.I.1920). Bacalaureat. Desenator și redactor la revista umoristică „Marc'Aurelio”. Autor a numeroase monoloage și scheciuri pentru Aldo Fabrizi. Din 1941 scrie și scenariile, mai ales pentru filmele lui Fabrizi și Macario; în 1942 elaborează o serie de „scenete”, interpretate la radio de el însuși și de Giulietta Masina, care îi va deveni soție. În 1944–45, solicitat de Roberto Rossellini, este coautor la scenariul pentru *Roma città aperta* (*Roma oraș deschis*), ca și la alte filme ale acestuia: *Paisà* (1946), *Il Miracolo* (*Minunea*, 1948, unde F. apare și ca actor), *Europa '51* (1952). Între timp, colaborează și cu Alberto Lattuada și Pietro Germi. „Primele filme în regia lui Fellini — scrie Aristarco — constituie dezvoltarea așa-numitului «curent mistic» al neorealismului”: *Luci del varietà* (*Luminile varietetului*, 1951), în coregie; *Lo Sceicco bianco* (*Șeicul alb*, 1952, cu un subiect de Antonioni); *I Vitelloni* (1953), *La Strada* (1954), toate avînd o consistentă dimensiune autobiografică. Această trăsătură se păstrează și în operele ulterioare, dar stilul fellinian părăsește reminiscentele neorealiste și se îndreaptă spre dilatării semantice ale barocului, sub veșmintele căruia cultivă o critică socială sui generis: *La dolce vita* (1959), *Giulietta degli spiriti* (*Julietta spiritelor*, 1965), *Fellini-satyricon* (1969), *I Clowns* (*Glovnii*, 1970), *Amarcord* (1973), *Casanova* (1976). După *Repetiție cu orchestra*, continuă colaborare cu Rai-TV și în producerea filmelor *E la nave va...* (*Și nava merge mai departe*, 1982), *Ginger e Fred* (1985) și *Intervista* (*Interviu*, 1987).

TOBY DAMMIT — al treilea episod din *Tre passi nel delirio* (*Trei pași în delir*, film în scheciuri după povestiri de Edgar Allan Poe) — r.: Federico Fellini; sc.: Fellini și Bernardino Zapponi, adaptare liberă a povestirii *Nu pune rămadășag pe capul tău cu diavolul* de Poe; i.: Giuseppe

Rotunno; scg. și c.: Piero Tosi; m.: Nino Rota. Cu: Terence Stamp, Salvo Randone, Polidor. Prod.: P.E.A. (Roma), Les Films Marceau și Cocinor (Paris), Italia—Franța, 1968.

OPT ȘI JUMĂTATE (*Otto e mezzo*) — r.: Federico Fellini; sub.: Fellini și Ennio Flaiano; sc.: Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi; i.: Gianni Di Venanzo; scg. și c.: Piero Gherardi; m.: Nino Rota. Cu: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo, Claudia Cardinale, Rossella Falk, Barbara Steele, Madeleine Lebeau, Jean Rougeul, Caterina Boratto, Annibale Ninchi, Giuditta Rissone, Edra Gale. Prod.: Cineriz (Roma)—Francinex (Paris), Italia—Franța, 1963.

ROMA — r.: Federico Fellini; sc.: Fellini, Bernardino Zapponi; i.: Giuseppe Rotunno; scg. și c.: Danilo Donati, după concepția scenografică a lui Fellini; m.: Nino Rota. Cu: Britta Barnes, Pia De Doses, Fellini și alții, printre care intervievații: Mastroianni, Anna Magnani, John Francis Lane, Alberto Sordi. Prod.: Ultra film (Roma) — Les Productions Artistes Associés (Paris), Italia—Franța, 1972.

REPETIȚIE CU ORCHESTRA (*Prova d'orchestra*) — r.: Federico Fellini; sc.: Fellini (în colab. cu Brunello Rondi); i.: Giuseppe Rotunno; scg.: Dante Ferretti; c.: Gabriella Pascucci; m.: Nino Rota. Cu: Baldwin Bass, Clara Colosimo, Elisabet Labi, Giovanni Javarone, Umberto Zuanelli, vocea lui Fellini și alții. Prod.: Daime Cinematografica S.p.A. și Rai TV (Roma) — Albatros Produktion G.m.b.H. (München), Italia—R. F. Germania, 1979.

HERZOG, Werner (Werner Stipetič) — regizor, scenarist și producător vestgerman (n. München, 5.IX.1942). Studii de istorie, filologie și teatologie la München și Pittsburgh. În 1964 lucrează la un studio TV din S.U.A. În 1966 înființează o casă producătoare proprie; primul lung-metraj: *Lebenszeichen* (*Semne de viață*, 1967). Apoi: *Fata Morgana* (1968—1970), *Aguirre, der Zorn Gottes* (A., minia lui Dumnezeu, 1972), *Jeder für sich und Gott gegen alle* (*Fiecare pentru sine și Dumnezeu împotriva tuturor*, 1974), *Fitzcarraldo* (1982).

ACOLO UNDE VISEAZĂ FURNICILE VERZI (*Wo die grünen Ameisen träumen*) — r. și sc.: Werner Herzog; i.: Jörg Schmidt-Reitwein. Cu: Bruce Spence, Wandjuk Marika, Roy Marika, Michael Edols și băștinași australieni. Prod.: Herzog/Project — ZDF, R. F. Germania, 1984.

KUROSAWA, Akira — regizor japonez (n. Tokio, 23. III. 1910). Se ocupă de pictură și frecventează o școală de belle arte, dar părăsește studiile, angajându-se la o mare casă producătoare de filme, Toho. Timp de șapte ani, până în 1943, este asistent al regizorului Kajiro Yamamoto, potrivit structurii „scolastice” (relații strinse între maestru și elev) tipică pentru cinematograful nipon. Cel dintâi film autonom al lui K.: *Sugata Sanshiro* (numele celui care a creat judo-ul; 1943). Urmează: *Tora no o fumu otokotachi* (*Cei care calcă tigrul pe coadă*; 1945), difuzat abia în 1953. După câteva filme polemic antifasciste, K. pune bazele poeziei sale, potrivit căreia dialogurile și scenele de violență, ca și imaginea savant jucată pe contraste, au drept contrapunct o coloană sonoră bazată pe teme grotesti. *Rashomon* (1950) obține un mare succes în întreaga lume, contribuind la infiriparea „legendei” regizorului. Realizează, apoi, printre altele: *Shichinin-ne Samurai* (*Cei șapte samurai*, 1954), *Kumonosu-jo* (*Tronul înșelător*, 1957), *Sanjuro* (1962). Petrece un timp la Hollywood, unde începe super-producția *Tora! Tora! Tora!* (1967), dar o abandonează repede (filmul

fiind terminat de Fukasaku și Masuda). Insuccesul peliculei *Dodeska-den* (1970) îi provoacă cineastului o criză profundă, aducându-l în pragul sinuciderii; recuperarea are loc prin *Derzu Uzala* (1975), produs și turnat în U.R.S.S. *Kagemusha* (1980) și *Kan (Regele Lear)* (1985) se numără printre operele de cîpății ale lui K.

A TRĂI (Ikiru) — r.: Akira Kurosawa; sc.: Hashimoto, Hideo Oguni, Kurosawa; i.: Asaichi Nakai; scg.: Takashi Matsumaya; m.: Fumio Hayasaka. Cu: Takashi Shimura, Nobuo Kaneko, Kioto Sei, M. Kobori, K. Urabe. Toho, Japonia, 1952.

PASOLINI, Pier Paolo — poet, prozator, eseist, dramaturg, regizor, scenarist și actor italian (n. Bologna, 5. III. 1922 — m. Ostia, 2. XI. 1975). Cîteva colaborări ca scenarist, apoi P. semnează prima sa regie de film: *Accattone* (1961); problema lumpenproletariatului e abordată și în *Mamma Roma* (1962). Tema din *Urda dulce* va fi dezvoltată în *Il Vangelo secondo Matteo (Evangelia după Matei)*, 1964). *Uccellacci o uccellini (Păsări și păsărele)*, 1966) e o reflecție asupra „crizei ideologiei”. Atenția cineastului se îndreaptă spre Freud și spre psihanaliză, sub semnul cărora sînt realizate: *Edipo re (Oedip rege)*, 1967), *Teorema* (1968) și importanta critică a societății capitaliste (motivul „canibalismului”) din *Porcile (Cocina)*, 1969). După *Medeea* (1969), Pasolini încheagă ceea ce el însuși a numit „trilogia vieții”: *Decameron* (1971), *I Racconti di Canterbury (Povestirile din C.)*, 1972) și *Il fiore delle mille e una notte (Floarea celor o mie și una de nopți)*, 1974). Ultimul film, terminat cu puțin înainte de moartea tragică a poetului-cineast, e *Salò o le 120 giornate di Sodoma (Salò sau cele 120 de zile ale Sodomei)*.

URDA DULCE (La raccolta) — episod din filmul *Rogopag sau Să ne spălăm creierul* — r., sub. și sc.: Pier Paolo Pasolini; i.: Tonino Delli Colli; scg.: Flavio Mogherini; m.: Carlo Rustichelli. Cu: Mario Cipriani, Orson Welles, Laura Betti, Vittorio La Paglia. Prod.: Arco Film — Cineriz Italia, 1963.

PIȚA, Dan — regizor și scenarist român (n. Dorohoi, 11.X.1938). După terminarea unei școli sanitare, studii de medicină, întrerupte. Absolvind I.A.T.C. (clasa de regie Victor Iliu), debutează în 1970 cu documentarul *Apa ca un bivol negru* (în colab.). În dipticul *Nunta de piatră* (1973), semnează scheciul *La o nuntă*, iar în 1974, al doilea scheci, *Lada*, din *Duhul aurului*. Între aceste două ecranizări după Agârbiceanu, apare serialul TV *August în fîlcări* (1973). *Filip cel bun* (1975) este cuprins într-un filon mai amplu al cinematografului românesc pe care l-am numit „în căutarea purității”, sentiment ce domină, de altfel, aproape întreaga filmografie a lui P., cineastul fiind în examen, cu precădere, condiția și profilul moral al tînărului contemporan. *Tănase Scatiu* (1976) pune în valoare calitățile de plastician și colorist ale regizorului. În 1977 P. inaugurează ceea ce s-ar putea numi „westernul à la roumaine”: *Profetul, aurul și ardelenii*, mai mult un exercițiu pe o „temă dată”; cu o continuare în 1980: *Pruncul, petrolul și ardelenii*. În același răstimp termină *Mai presus de orice* (1978, în colab. cu Nicolae Mărgineanu) și interesantul dar inegalul *Bietul Ioanide* (1979). Odată cu anii '80, Pița intră în faza maturității sale creatoare, alcătuind un „discurs” filmic coerent de autor și de „difuzor” al unui nou umanism: *Cîncurs, Dreptate în lanțur* (1983), *Pas în doi*.

CONCURS — *r.* și *sc.* : Dan Pița; *i.* : Vlad Păunescu; *m.* : Adrian Enescu. Cu: Marin Moraru, Gheorghe Dinică, Claudiu Bleonț, Vladimir Juravle, Valentin Uritescu, Ștefan Iordache, Adriana Șchiopu, Theodor Danetti, Cătălina Murgea. *Prod.* : Casa de Filme 3, R. S. România, 1982.

PAS ÎN DOI — *r.* : Dan Pița; *sc.* : George Bușecan, Dan Pița; *i.* : Marian Stanciu; *scg.* : Călin Papură; *c.* : Maria Malița; *m.* : Adrian Enescu. Cu: Claudiu Bleonț, Petre Nicolae, Ecaterina Nazare, Anda Onesa, Corneliu Revent, Mircea Constantinescu, Aurora Leonte, Adrian Titieni, Tudorel Filimon, Virgil Andriescu. *Prod.* : Casa de Filme 3, R. S. România, 1985.

REITZ, Edgar — regizor, scenarist, operator, monteur, producător vest-german (n. Morbach-Hunsrück, 1. XI. 1932). Studii de literatură, teatru și gazetărie. În 1953 înființează o scenă-atelier. Un timp, activitate de dramaturg, operator, monteur. Din 1957 produce filme *in proprio*, mai întâi scurt-metraje industriale și publicitare. Semnatar al Manifestului de la Oberhausen (1962). În colaborare cu Alexander Kluge și Detten Schleiermacher întemeiază Institutul pentru creația filmică de pe lângă Școala Superioară din Ulm, unde din 1963 e docent la operatorie, dramaturgie și montaj. În 1966 asigură imaginea la *Abschied von gestern* (*Rămas bun zilei de ieri*) de Kluge. După 1966 produce filme de ficțiune. Debutează în lung-metraj cu *Mahlzeiten* (*Prinzuri*, 1967), film urmat de alte câteva pelicule de o anumită soliditate culturală: *Cadillac* (1968–69), *Stunde Null* (*Ora 0*, 1976), *Deutschland im Herbst* (*Germania în toamnă*, 1978, un episod) sau *Der Schneider von Ulm* (*Croitorul din Ulm*, 1978). O pregătire și o muncă asiduă de peste cinci ani (1979–1984), a necesitat realizarea serialului TV *Heimat*, film care-l va impune pe Reitz ca o personalitate de prim rang în ierarhia cineaștilor din R.F.G.

PATRIE, o cronică germană (Heimat) — serial TV în 11 episoade — *r.* : Edgar Reitz; *sc.* : Reitz, Peter Steinbach; *i.* : Fernot Roll; *m.* : Nikos Mamangakis. Cu: Marita Breuer, Gertrud Bredel, Willi Burger, Rüdiger Weigang, Karin Sasenack, Gudrun Landgrebe și mulți alții. *Prod.* : Reitz/WDR/SFB, R. F. Germania, 1984.

RESNAIS, Alain — regizor francez (n. Vannes-Morbihan, 3. VI. 1922). Actor de teatru în tinerețe. În 1945 realizează o serie de documentare. Primul lung-metraj, *Hiroshima mon amour* (1959), e aproape în întregime bazat pe un „monolog interior”: plecând teoretic de la „filosofia vederii”, a instantaneului, autorul pare a voi să o altereze printr-o „filosofie a ascultării”. Aceeași poetică răzbate și din *Muriel* (1963). „Se poate spune că întreg cinematograful lui Resnais e o căutare a timpului pierdut, fără vreo deschidere spre ziua de mâine: ceea ce personajele „găsesc” în legătură cu viața lor nu schimbă nimic, ca nivel și sens”. Așa se va întâmpla în *Je t'aime, je t'aime* (*Te iubesc, te iubesc*, 1968), în *Staviski* (1974) și în *Providence* (*Providență*, 1977), precum și în ulterioarele *Mon oncle d'Amerique* (*Unchiul meu din America*, 1980), *La vie est un roman* (*Viața e un roman*, 1983) sau *Mélo* (1986).

ANUL TRECUT LA MARIENBAD (*L'année dernière à Marienbad*) — *r.* : Alain Resnais; *sc.* : Alain Robbe-Grillet; *i.* : Sacha Vierny; *m.* : Francis Seyrig; *montaj* : Henri Colpi. Cu: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëf, Françoise Spira. *Prod.* : Terra Film, Coropran, Precitel, Como-Films, Argo-Films, Tamara, Cinétel, Silver Films, Cineriz, Franța—Italia, 1961.

ROBBE-GRILLET, Alain — scriitor și cineast francez (n. Brest, 18. VIII. 1922). Teoretician-șef al curentului „nouveau roman” — după care „lumea locuită se află redusă la dimensiunile și la estetica filmului *Pathé-Baby 8 mm* din 1925... — era fatal ca Alain Robbe-Grillet să-și descopere vocația cinematografică”. Debutează ca scenarist la *Anul trecut...* al lui Resnais, apoi — întemeindu-se pe o solidă cultură filmologică, și pe talent — semnează ca regizor primul său lung-metraj, *Nemuritoarea*; în cel de-al doilea, *Trans-Europ Express* (1966), autorul mizează pe „cartea comercială”. Alte filme: *L'homme qui ment* (Omul care minte, 1968), *L'Eden et après* (Edenul și după aceea, 1970), *Glissements progressifs du plaisir* (Alunecări progresive ale plăcerii, 1974), *Le jeu avec le feu* (Jocul cu focul, 1975), *La belle captive* (Frumoasa captivă, 1983).

NEMURITOAREA (*L'immortelle*) — r., adaptare, dialoguri și sc.: Alain Robbe-Grillet; i.: Maurice Barry; m.: Georges Delerue. Cu: Françoise Brion, Jacques Doniol-Valcroze, Guido Celano, Ulvi Uraz, Catherine Robbe-Grillet. Prod.: Tamara Films, Como Films, Cocinor (Paris), Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma), Franța—Italia, 1963.

ROSI, Francesco — regizor italian (n. Napoli, 15. XI. 1922). Exponent al generației anilor '60, continuator — dându-i sensuri noi — al neorealismului. Asistent al lui Visconti, Antonioni, Emmer; debutează autonom cu *La sfida* (Provocarea, 1958) și nu încetează a denunța tarele societății contemporane prin *I Magliari* (Țelalii, 1959), și, îndeosebi, prin *Salvatore Giuliano* (1962), operă de cotitură. Filme reprezentative: *Le mani sulla città* (Cu mâinile pe oraș, 1963), *Il momento della verità* (Momentul adevărului, 1965), antirăzboinicul *Uomini contro* (Oameni împotriva, 1970), *Lucky Luciano* (1973), *Cadaveri eccellenti* (Cadavre de lux, 1975), *Cristo si è fermato a Eboli* (Eboli, 1978). Mereu fidel „sudului”, realizează în 1983 *Tre fratelli* (Trei frați) și ecranizarea operei *Carmen*. R. e un maestru al eseului și al pamfletului cinematografic cu adresă politico-socială.

CAZUL MÂTTEI — r.: Francesco Rosi; sc.: F. Rosi, Tonino Guerra, în colab. cu Nerio Minuzzo și Tito De Stefano; i.: Pasquale De Santis; m.: Piero Piccioni. Cu: Gian Maria Volonté, Luigi Squarzina, Gianfranco Ombuen, Essâ Ferronao. Prod.: Franco Cristaldi pentru Vides Verona, Italia, 1972.

SHINDO, Kaneto — regizor japonez (n. Hiroshima, 28. IV. 1912). Cunoscut pe plan mondial din 1961, anul apariției *Insulei*. Intră în cinematografie ca decorator în 1934; o vreme este asistentul lui Kenji Mizoguchi. În 1951 debutează ca regizor cu *Asai monogatari* (Povestea nevestei mele), film cu evidente tendințe autobiografice. Următorul, *Gendaku no ko* (Copiii Hiroshimei, 1952), este socotit unul dintre cele mai bune filme din câte au fost dedicate tragediei atomice. Filmele lui S. — inclusiv *Ningen* (Omul, 1962) și *Haha* (Mamă, 1963) — poartă o puternică încărcătură autobiografică, menită să le confere un spor de autenticitate și credibilitate.

INSULA (*Hadaka no shima*) — r. și sc.: Kaneto Shindo; i.: Kiyoshi Kuroda; m.: Kikaru Kayashi. Cu: Nobuko Otojwa, Tayi Tonoama, Shinji Tanaka, Masanori Horimoto. Prod.: Daitai, Japonia, 1961.

ȘIAMȘIEV, Bolot — regizor, documentarist și etnolog sovietic (n. 1930, R. S. S. Kirghiză). A studiat, îndeosebi, cu Zguridi, mare specialist al

filmărilor de animale. Gustul pentru etnografie și folclor deprins de la maestru e transferat de Ș. în fascinante peregrinări cinematografice în propria sa patrie, cu precădere în jurul celebrului lac Issik-Kul, căruia îi cercetează fauna și vegetația, brodind astfel, implicit, trama filmului istoric *Macii roșii de la Issik-Kul* (1974). La Festivalul de la Taşkent, (1977), Ș. obține premiul revistei „Iskusstvo Kino” pentru *Vaporul alb* (care, trimis la Cannes, va fi inexplicabil respins de organizatorii Festivalului, sub pretextul că e un film pentru copii!).

VAPORUL ALB (*Bellî parohod*) — r.: Bolot Șiamșiev; sc.: Cinghiz Aitmatov; i.: Monosbek Musaiev; scg.: Vladimir Musaeu; m: A. Șnitke. Cu: Nurgazi Sdgaliev, Sabira Kumuşalieva, Orozbek Kutmananiev. Prod.: Kirghizfilm, U.R.S.S. 1976.

URȘIANU, Malvina — cineastă româncă (n. Gușoieni—Vâlcea, 19. VI. 1927). După studii de drept și muzeografie, se apropie de cinematograf, debutând ca asistentă de regie pe lângă Jean Georgescu. Autoare cu un coerent „program” estetic și moral, M.U. militează în filmele sale — caracterizate printr-un flux de cerebralitate încălzit la flacăra unei afectivități și ironii subtile — pentru o artă ideologic angajată și în același timp plină de rafinament, știind că „*operele lipsite de valoare estetică, oricât de înaintate ar fi din punct de vedere politic, rămân ineficace*”. Aceasta, fie că e vorba de prezentul cetății, fie că e vorba de evocarea trecutului național. Filme de seamă: *Gioconda fără suris* (1968), *Serata* (1971), *Trecătoarele iubiri* (1974), *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* (1980).

O LUMINĂ LA ETAJUL ZECE — r. și sc.: Malvina Urșianu; i.: Sorin Ilieșiu; scg.: Nicolae Ularu; c.: Oltea Ionescu; Cu: Irina Petrescu, Gheorghe Dinică, Mircea Diaconu, Ion Niciu, Val Paraschiv, Ensebiu Ștefănescu, Ana Ciobanu, Florina Luican, Marius Pepino. Prod.: Casa de Filme 1, R. S. România, 1984.

VISCONTI, Luchino — regizor de film, de teatru și de operă italian (n. Milano, 2. XI. 1906 — m. Roma, 17. III. 1976). După o adolescență și o primă tinerețe dominate de pasiuni muzicale și sportive, în 1936, aflându-se la Paris, V. este atras de cinematograf; devine asistentul lui Jean Renoir, desenând și costumele, la *Une partie de campagne* (*O plimbare la țară*). Situația politică din Franța, atît de diferită de aceea a Italiei mussolinienne, ca și războiul civil din Spania determină în V. modificări profunde. Pleacă în Statele Unite, vizitînd și Hollywoodul, de unde se întoarce dezamăgit: viața americană i se pare prea fadă. În Italia, în ciuda unor condiții grele, realizează *Ossessione* (*Obsesie*, 1942), primă operă „neorealistă”, în care se întrevăd nucleele tematice, ca și ținuta stilistică din filmele de mai târziu. *La terra trema* (*Pămîntul se cutremură*, 1948), este cea mai avansată lucrare a neorealismului, cea mai pătrunzătoare în sondarea realității privity nu în termeni fenomenali, ci cu o precisă intenție istorică, stabilind conflictele de clasă și căutînd să atribuie personajelor caractere „tipice”. Filme importante: *Senso* (1952); *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco și frașii săi*, 1960); *Il Gattopardo* (*Ghepardul*, 1963); „trilogia germană”: *La caduta degli dei* (*Căderea zeilor*, 1968), *Morte a Venezia* (*Moarte la Veneția*, 1971), *Ludwig* (1972); *L'innocente* (*Inocentul*, 1976), la a cărei premieră nu a mai apucat să asiste. De subliniat constanta „incredere” a lui Visconti în literatură: de la James Cain la Giovanni Verga, de la Thomas Mann la D'Annunzio, aproape întreaga sa operă fiind constituită din ecranizări.

MUNCA (*Il lavoro*) — al patrulea episod din *Boccaccio '70*) — r.: Luchino Visconti; sc.: Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti; i.: Giuseppe Rotunno; scg.: Mario Garbuglio; m.: Nino Rota. Cu: Romy Schneider, Thomas Milian, Romolo Valli, Paolo Stoppa. Prod.: Concordia — Cineriz — Franciex — Gray Film. Italia—Franța, 1961.

WENDERS, Wim — regizor, scenarist și producător vestgerman (n. Düsseldorf, 14. VIII. 1945). Frecventează timp de patru semestre cursuri de medicină și filosofie, iar în 1970 își încheie studiile la Școala Superioară de TV și Film din München. Totodată colaborează la publicații ca „Filmkritik”, „Süddeutsche Zeitung” sau „Twen”. Membru fondator al „editurii” Filmverlag der Autoren. Casă de producție proprie, ce-și schimbă denumirea, în funcție de asociați: Wim Wenders Filmproduction (1974), Road Movie (1976), Gray City Inc. (1980). Primul lung-metraj e din 1970, *Summer in the City* (*Vară în oraș*), urmat de o originală analiză a relațiilor interumane, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (*Frica portarului la lovitura de la 11 m*, 1971). Filme marcante: *Falsche Bewegung* (*Mișcare greșită*, după „Wilhelm Meister” al lui Goethe, 1975); *Der amerikanische Freund* (*Prietenul american*, 1977); *Der Stand der Dinge* (*Starea lucrurilor*, 1982); *Paris, Texas* (1984); *Tokio-Ga* (lung-metraj documentar despre capitala niponă, 1985).

ALICE ÎN ORAȘE (*Alice in den Städten*) — r.: Wim Wenders; sc.: Wenders și Veith von Fürstenberg; i.: Robby Müller; m.: Irmin Schmidt. Cu: Rüdiger Vogler, Yella Rottländer, Lisa Kreuzer. Prod.: Production I im Filmverlag der Autoren — WDR, R. F. Germania, 1974.

ÎN GOANA TIMPULUI (*Im Lauf der Zeit*) — r. și sc.: Wim Wenders; i.: Robby Müller, Martin Schäfer; m.: Awel Linstädt (Improved Sound Limited). Cu: Rüdiger Vogler, Hanns Zischler, Lisa Kreuzer. Prod.: Wim Wenders — WDR, R. F. Germania, 1976.

De același autor :

EXPERIENȚĂ ȘI SPERANȚĂ. *Ecran românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1968.

O VOCE DIN OFF, Editura Meridiane, București, 1973.

VOCI ȘI VOCATII CINEMATOGRAFICE. *Național și universal în arta filmului*, Editura Meridiane, București, 1975.

PROFESIUNE : FILMUL. *Incursiune în timpul și spațiul cinematografului românesc*, Editura Meridiane, București, 1979.

RECONSTRUIRI, Editura Eminescu, București, 1981.

AURUL FILMULUI. *Opere evocând trecutul (I)*, Editura Meridiane, București, 1984.

Subintitulat „Opere evocînd trecutul”, primul volum din AURUL FILMULUI a apărut în anul 1984 și a fost distins cu premiul ACIN. În volumul de față, consacrat „Operele evocînd prezentul”, Florian Potra pune accentul, în virtutea propriei „poetici”, pe necesitatea unei estetici cinematografice „în mișcare”: criticul nu trebuie să se mulțumească doar cu indicarea și analizarea momentelor fericite de „poezie”, cu situarea, cît mai fin aproximată, a operei în ierarhia valorilor, ci să și vegheze neconținut la menținerea prospețimii originare a creatorului de artă sau, cum ar fi spus Arghezi, la „păstrarea unui fragment de naivitate care salvează de înțepenie”. Această veghe credincioasă, acest „a fi mereu în preajma artistului” chiar și numai în ipostaza de interlocutor avizat, presupune, desigur, o legătură reală între spectator, critic și cineast — entități ce fac parte dintr-o aceeași cultură, respirînd același aer al timpului... Parcurgînd paginile acestei cărți — în care, alături de importante creații cinematografice din patrimoniul universal, sînt comentate, în perspectivă europeană, și cîteva producții românești — cititorul este incitat la o „lectură” mult mai revelatoare: aceea nemijlocită a filmelor de valoare autentică, a filmelor opere de artă.